

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة السابعة، العدد الخامس والعشرون

ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧ م

إضاءات نقدية فصلية محكمة

السنة السابعة، العدد الخامس والعشرون، ربيع ١٣٩٦ ش / آذار ٢٠١٧ م

ردمد ٢٢٥١-٦٥٧٣

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

صص ٤٣ ـ ٩

الزمن الروائي في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج

كبرى روشنفكر*

فرشته آذرنيا (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص

يعد الزمن أحد المكونات الأساسية في الخطاب الروائي ويسهم في تشييد النص فنياً وجمالياً. وحظيت دراسة الزمن الروائي باهتمام النقاد والدارسين منذ دراسات الشكلانيين الروس. ولم يعد الزمن في الرواية العربية الحديثة قائماً على التسلسل المنطقي والتعاقبي كالرواية الكلاسيكية بل اتجهت الرواية إلى انحراف السير الزمني ولا يخضع بناء الحدث الروائي لمنطق السببية، لهذا نرى أنه يقوم الروائيون الجدد بتحول الزمن الروائي في أعمالهم الأدبية. وواسيني الأعرج واحد من هولاء الروائيين، ولعبة الحركة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب في رواياته تؤدي إلى تكسير مسار الزمن الخطي وتحرك عمله الروائي. يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي- التحليلي ويستفيد من آراء جيرار جنيت لدراسة الزمن الروائي في رواية "رماد الشرق" للروائي الجزائري "واسيني الأعرج" وهي رواية في الجزئين: "خريف نيويورك الأخير" و"الذئب الذي نبت في البراري". وتهدف الدراسة إلى كشف خصوصية الزمن الروائي عند الكاتب في هذه الرواية وتبيين كيفية الابداع في هذا المكون. ومن النتائج التي وصلت اليها الدراسة هي: يتم عدم التطابق بين نظام السرد ونظام القصة عن طريق الاسترجاع والاستباق وهذا يحدث المفارقات الزمانية في الرواية خاصةً تقنية الاسترجاع تكاد تشكل ظاهرة غالبة في الرواية وكثيراً ما يسترجع الراوي أحداث الماضي مؤكداً أن معطيات الماضي كانت سبباً في مشاكل الحاضر. وبما أن رواية "رماد الشرق" تغطي فترة زمنية طويلة للسرد لهذا يوظف الروائي تقنيات مختلفة لابطاء السرد وتسريع السرد أي لايجاد التنويع في الايقاع الزمني في الوهلة الأولى ثم كسر رتابة النص.

الكلمات الدليلية: الرواية، الزمن الروائي، واسيني الأعرج، رماد الشرق.

---

*. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس، طهران، إ.
mail.com

**. خريجة مرحلة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس، طه
@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٣/١٩ش تاريخ القبو

المقدمة

إن الزمن مرتبط بحركة الأشـياء وتغيرها المستمر، سواء عند قياس العمر ومراحل الحياة التي يمر بها الإنسان من الطفولة إلى الشيخوخة أو الزمن بوصفه أحداث تشترك فيها الإنسانية جمعاء. (بن سعدة، ۲۰۱٤م: ۷۹) من المنطلق ذاته شكل الزمن أحد الركائز الأساسـية التي تسهم في تشـييد النص فنياً وجمالياً والشـكلانيون الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وترتبط أجزائها. (بحراوی، ۱۹۹۰م: ۱۰۷) ثم اعتمـد النقد البنيوی إلى نظريات الشـكلانيين حيث ميّز تودوروف بين زمن القصـة وزمن الخطـاب ثم أكمل جنيت آراءه والحق أن للباحـث جيرار جنيت الجهد الأعظم في دراسة زمن الخطاب الروائی.

وبالنسـبة إلى كاتب الرواية يجب الإشـارة إلى أنه في بدايـة الثمانينات من هذا القـرن إثر التحـولات الاجتماعية والفكريـة في العالم، ظهر جيل جديـد في الرواية العربيـة خاصـةً في الروايـة الجزائرية إذ بـرز الروائيون الجدد في أوسـاط الرواية العربية. والروائی "واسينی الأعرج" واحد من هولاء الروائيين وهو من مواليد ۱۹۵٤م بتلمسـان. جامعي وروائی يشغل اليوم منصب أسـتاذ كرسی بجامعتی الجزائر المركزية والسـوربون في باريس. يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في البلدان العربية. حصل على جوائز متعددة لرواياته، من روايته: شـرفات بحر الشـمال، سراب الشرق، كتاب الأمير، كريماتوريوم (سـوناتا لأشباح القدس)، البيت الأندلسـی، جملكية آرابيا و... . (واسـينی، ۲۰۱۳م: ٤) واسينی الأعرج اتجه إلى التجريب والإبداع في الرواية وسعى إلى تكثير الميثاق السـردی السـائد وذلک عن طريق الإبداع في بنية الزمن والمكان والشـخصيات ولغة الحكی والحوار والرؤية السـردية... وهنا ندرس كيفية الإبداع في الرؤية السردية في رواية رماد الشرق.

طبعت رواية "رماد الشـرق" أول مرة، سـنة ۲۰۱۳ م وهی من الراوايات المرشحة لجائـزة البوكر العربـی وطبعت في المجلدين: الجـزء الأول "خريف نيويورک الأخير"

والجــزء الثانــي "الذئب الذي نبت في الــبراري"، والجزء الثاني مــن الرواية كان من الراوايات المرشــحة لجائزة البوكــر العربي عام ٢٠١٤م ووصل إلــى القائمة الطويلة للبوكــر ولكن لم يحصل على الجائزة. أما بالنســبة إلى دلالة العناوين فالعنوان الأصلي للرواية - رماد الشــرق- يتكون من الكلمتين: "الرماد" و"الشرق"، والرماد في المعجم بمعنــى: ما تخلّف من احتراق المواد جمعه أرمِدَة. (الوســيط، ٢٠٠٤م: ٣٧٢) والقصد من الشــرق، الممالك الشــرقية في العالم خاصة منطقة شرق الأوسط من آسيا أي سورية، لبنان، فلسطين وحتى هناك إشارات إلى ايران. ومن حيث دلالة العنوان يمكن القول إنّ الرواية تشــير إلى الأحداث التي وقعت في البلدان الشرقية من الحروب والانتهاكات والمظالم والانكســارات كأوضاعها طــوال الحرب العالمية الأولــى (١٩١٤م) والثورة العربية واحتلال فلســطين، كأن الدول الكبرى أشــعلت النار في هذه البلدان وما بقي منها إلا رمــاداً، وعناوين المجلدين أيضاً لها دلالة، في المجلد الأول (خريف نيويورك الأخير) يتطرق الكاتب إلى قضية الهجوم الإرهابي إلى البرجين التوأمين في نيويورك والعنــوان يدل على ما يأتي فــي النص لأن الحدث يقع في فصــل الخريف في مدينة نيويورك التي خريفهــا جميل وكأن هذه المصيبة تجعله الخريف الأخير في هذه المدينة. وعنوان "الذئب الذي نبت في البراري" يشير إلى بطل القصة في الزمن الماضي أي بابا شــريف الذي يحكي ذكرياته وهو عاش في هذا القرن وشــهد هذه الحروب والمصائب حتى اضطر أن يهرب من فلســطين خوفاً من هاغاناه والصهاينة التي تبحث عنه لتقتله وهو يركب السفن ويصل إلى أمريكا ثم يصف أحواله حين ابتعاده عن وطنه كأنه أصبح كالذئب الذي شُرد في البراري.

وموجز القصة هذه: "جاز" موســيقي أمريكي من أصل عربي برفقة صديقته "ميترا" يصرُّ على إنجاز السيمفونية وهما يعيشان في شقة قريبة بالبرجين التوأمين في نيويورك ثم يواجهــان انفجــار البرجين حين تدريب الموســيقي في البيت ويواجــه "جاز" في المستشــفى هجوم أشــخاص مع عقائد عنصرية لم يعهدها من قبل، فيما بعد يرى صوراً في معرضٍ وهذه الصور مرتبطة بتاريخ العرب وفلســطين ثم يصر على الاســتماع إلى قصة جده ويســافر إلى مدينة توليد والأميركية لتجسيدها موسيقياً حتى يكشف تاريخاً

خفياً من خلال الموسيقى. "بابا شريف" يحكى له ذكرياته من إعدام أبيه بأمر جمال باشا السفاح ودخوله فى الحرب ضد الفرنسيين ثم يعيد تاريخ العرب وقضية فلسطين وجاز يقوم بتركيب السيمفونية من خلال هذه الذكريات وتصبح سيمفونية "رماد الشرق" التى يعرضها جاز فى "أوبرا بروكلين"، وسيلة لاستعادة تاريخ جده للكشف عن الآلام التى وصل اليها العرب اليوم.

أسئلة البحث ومناهجه

أما منهج دراستنا لبناء الزمن الروائى فهو يعتمد على طريقة "جيرار جنيت"، وندرس علاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب المتمثلة فى المفارقات الزمنية فى رواية "رماد الشرق" ثم الإيقاع الزمنى المتمثل فى تسريع السرد عبر الخلاصة والحذف وإبطاء السرد عبر المشهد والمونولوج والوقفة الوصفية حتى نصل إلى خصوصية البنية الزمنية فى رواية رماد الشرق ونحاول الإجابة عن هذا السوال: كيف وظف الكاتب البنية الزمنية فى الرواية؟ أى ما هى خصوصية البنية الزمنية عند واسينى الأعرج فى هذه الرواية؟

خلفية البحث

شهد هذا الحقل دراسات عديدة منها كتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جنيت حيث استفدنا منه فى دراستنا وأيضاً كتاب "بنية الشكل الروائى" لحسن بحراوى و"بنية النص السردى" لحميد لحمدانى؛ وهولاء درسوا الزمن الروائى خلال دراسة بنية النص ومن اللازم أن نشير إلى الدراسات الحديثة التى اهتمت بدراسة الزمن الروائى:

- كتاب "الزمن فى الرواية العربية"، مها حسن القصراوى (٢٠٠٤م): تدرس الكاتبة موضوع الزمن الروائى بصورة تفصيلية من جهة تاريخ دراسة الزمن، وتعريف الزمن الروائى وتقنيات دراسة الزمن، إضافة إلى قسم تطبيقى وتبدو أنها دراسة كاملة ومنسجمة بالنسبة إلى الدراسات الأخرى فى تحليل الزمن الروائى.

- رسالة ماجستير عنوانها: «حداثة السرد والبناء فى رواية "ذاكرة الماء" لواسينى الأعرج»، لآمال السعودى (٢٠٠٩م): حيث تدرس الكاتبة آليات السرد عند واسينى

لتصل إلى أسباب النزوع إلى التجريب عند الكاتب وخصوصية الإبداع فى هذه الرواية. وذلك من خلال دراسة بنية الفضاء النصى، بنية الزمن الروائى والمكان والشخصية وفى النهاية يبين جوانب الإبداع والتحول عند الروائى خاصة الانحراف الزمنى فى الرواية.

– «بنية الزمن فى رواية "شرفات بحر الشمال" لواسينى الأعرج»، للأستاذة نصيرة زوزو (لاتا): حيث اتبعت الكاتبة طريقة جيرار جنيت فى تحليل الزمن الروائى بواسطة محورين رئيسين هما الترتيب الزمنى والمدة. وتصل إلى وجود تداخل رهيب فى زمن القصة وزمن الخطاب وتذكر تقنيات التى استخدمها الكاتب لإبطاء السرد وتسريعه ويعطى ببيان تأثير هذه الآليات فى النص. ولكن تبقى الدراسة فى حدود التوصيف ولا تدخل فى تحليل عميق.

– البناء السردى فى رواية "العائدة" لسلام أحمد إدريسو، وفتيحة غزالى (لاتا): إذ يحاول البحث دراسة زمن الخطاب الروائى عند السلام أحمد إدريسو من خلال المقارنة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويركز اهتمامه على المستويات الثلاثة: الترتيب، والمدة، والتواتر، استناداً إلى منهج جيرار جنيت. وفى النتائج يشير إلى هيمنة المفارقات الزمنية على النص وغلبة الوقفة الوصفية على مشاهد الرواية بالنسبة إلى سائر التقنيات فى حركة السرد. ولاحظنا فى الدراستين اللتين درستا رواية لواسينى الأعرج أن الباحثين ذكرا فى النتائج وجود هيمنة المفارقات الزمنية فى النص، ويبدو أنها (المفارقة الزمنية) من خصائص الزمن عند الكاتب.

وهناك دراسات عديدة حول الزمن فى الراوية عند الباحثين الإيرانيين ونشير إلى أنموذج من هذه الدراسات الفارسية:

– مقالة «تحليل زمان روايى از ديدگاه روايت شناسى براساس نظريه زمان ژنت در داستان "بى وتن"» اثر رضا ميرخانى (٢٠١١): حيث يصف الباحث خصوصية الزمن الروائى عن طريق تطبيق المستويات الثلاث ـ وفق عقيدة جنيت ـ أى الترتيب والمدة والتواتر فى هذه الرواية، وفى النهاية يبين كيفية تأثير هذه التقنيات فى عنصر الزمن فى الرواية.

– مقالة «بررسى رابطه زمان و جذابيت در روايت "الأفق وراء البوابة" از غسان كنفانى»، لحســن گودرزى لمراسكى وعلى باباپور روشــن (٢٠١٢م): وتعالج الدراسة أهميــة الزمن وأنواعــه المختلفة وفق وجهة نظر جيرار جنيت أى مســتويات: الترتيب والمدة والتواتر ويدرس مدى تأثير بنية الزمن فى روعة القصة وتشويق القارئ لمتابعتها.

– مقالة «زمان پريشــى در رمــان "چراغهاى آبى" حنا مينه» (٢٠١٥م)، لحســن سرباز، وعبدالله رسول نژاد وسودابه خسروى زاده: إذ يتطرق الكتّاب فى هذه الدراسة إلــى موضوع المفارقة الزمنية –حســب آراء جيرار جنيت– عبر تقنيتى الاســترجاع والاســتباق فى رواية "المصابيح الزرق" لحنا مينه ووصلــوا فى النهاية إلى أنّ الكاتبة اســتفادت من أنواع الاسترجاع والاســتباق (الداخلى والخارجى) للتغيير فى الزمن الطبيعى.

أما بالنســبة إلى دراســتنا، فكنّا راغبين لندرس رواية حديثــة لأحد من الروائيين المشــهورين فى العالم العربى الحديث ألا وهو واســينى الأعرج الذى برز فى ســاحة الرواية العربية الحديثة، وفيما قرأنا حتى الآن ما وجدنا دراســة حول الزمن الروائى فى رواية رماد الشرق ودراستنا جديدة فى هذا المجال.

الإطار النظرى

الزمن لغةً واصطلاحاً

يرى ابن منظور أن «الزمن اســم لقليل من الوقت أو كثيره ... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد. ويكون الزمن شــهرين إلى ســتة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول الســنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشــبهه. وأزمن الشئ: طال عليه الزمان. وأزمن بالمكان: أقام به زماناً.» (ابن منظور، ١٩٩٢م: ١٩٩) وفى كتاب النظرية الأدبية ومصطلحاتها لســمير سعيد حجازى جاء: الزمن[١] «العصر أو المرحلة التى تدور فيها أحداث القصة وهو عنصر رئيس فى الرواية التقليدية وغير ذى شــأن فى الرواية الجديدة.» (حجازى، لاتا: ١٣٥)

---

١. Temps

وأما بالنسبة إلى الزمن فى الرواية فكان لتصور الشكلانيين الروس للمتن الحكائى والمبنى الحكائى، الركيزة الأساسية لمن جاء بعدهم فى اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى المظهرين هما: القصة والخطاب. فالنقد البنيوى بوصفه امتداداً للجهود اللسانية تأثر بجهود الشكلانيين وحاول من خلالها بناء تصور نظرى للزمن الروائى، لتتبلور بعدها طرائق تحليل هذا الزمن. وتزفطان تودوروف لا يبتعد عن الطرح الشكلانى، حين يضمن مقاله "مقولات السرد الأدبى" إشكالية استعمال الزمن فى العمل السردى التى ترجع حسب رأيه إلى عدم التشابه بين زمانى القصة والخطاب، فزمن الخطاب، زمن خطى فى حين أنَّ زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى آن واحد، غير أن ما يحصل فى أغلب الأحيان هو أن المولف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالى الطبيعى لكونه يستخدم التحريف الزمانى لأغراض جمالية. (تودوروف، ١٩٩٢م: ٥٥)

الترتيب الزمنى

ليس من الضرورى ـ من وجهة نظر البنائية ـ أن تطابق تتابع الأحداث فى رواية ما أو قصة ما، مع الترتيب الطبيعى لأحداثها ـ كما يُفترض أنها جرت بالفعل ـ حتى بالنسبة للروايات التى تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التى تحدث فى زمن واحد لابدَّ أن تُرتَّب فى البناء الروائى تتابعياً، لأن طبيعة الكتابة تَفرضُ ذلك، مادام الروائى لا يستطيع ابداً أن يروى عدداً من الوقائع فى آن واحد. وهكذا، فإن التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثالاً إلا فى بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة. (لحمدانى، ١٩٩١م: ٧٣)

والحق أن للباحث جيرار جنيت الجهد الأعظم فى دراسة زمن الخطاب الروائى، الذى استفاد بدوره من المدرسة الشكلانية ويتضح عمله فى كتابه "خطاب الحكاية" فقد فرق بين زمن القصة وزمن الحكاية بقوله «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: هناك زمن الشئ المروى وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)» وهذه الثنائية لاتجعل الالتواءات الزمنية كلها ـ التى من المبتذل بيانها فى الحكايات ـ ممكنة فحسب (ثلاث

سـنوات مـن حياة البطل ملخصة في جملتـين من الرواية) بل الأهـم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر (جنيت، ١٩٩٧م: ٤٥) وجنيـت يتبنى تعريفات تودوروف عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكنه يسـتخدم مصطلح زمن القصة وزمن الحكي ثم يدرس العلاقات بين زمن القصة وزمـن الحكاية على أسـاس تطبيقات ثلاثة هي: الصلات بـين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني لتنظيمها في الحكاية ثم الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع طول النص) لروايتها في الحكاية وأعني صلات السرعة وأخيراً صلات التواتر أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية. (م.ن: ٤٦) بعبارة أخرى يدرس المفارقات الزمنية التي تتمثل في الاسـترجاع والاسـتباق ثم علاقة المدة وحالاتها المتمثلة في عملية تسريع السـرد وبطئه من خلال الوقفة الوصفية والحذف والقفـز الزمني والحوار. وأيضا صلة التواتر التي تتمثل في عملية التكرار.

المفارقة الزمنية[1]

بإمكاننا دائماً أن نميّز بين زمنين في كل رواية وهما: زمن السـرد وزمن القصة. إن زمـن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيَّد زمن السـرد بهذا التتابع المنطقي ويمكن التمييز بين الزمنين على شكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه لأحداث في رواية ما، يمكن أن يتَّخذ مثلاً الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدثُ ما يسـمى "مفارقة زمن السـرد مع زمن القصـة" ويرى بعض النقاد الروايـة البنائيـين أنه: «عندما لا يتطابق نظام السـرد مع نظام القصـة، فإننا نقول إن الـراوي يولد مفارقات سـردية.[2]» (لحمداني، ١٩٩١م: ٧٤) ويـرى جيرار جنيت أن

1. Anachrony temporel
2. Anachroniesnarratives

المفارقــات الزمنیة «تعنی دراســة الترتیب الزمنی لحکایة ما، مــن خلال مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنیة فی الخطاب السردی بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنیة نفسها فی القصة.» (جنیت، ١٩٩٧م: ٤٧)

ثم یجب الإشــارة أن کســر الصیرورة الکرونولوجیة قد حدث فی الروایة التقلیدیة ولکن لیس بکثرة التی استخدم بها فی الروایة الحدیثة. إذ برزت المفارقة الاسترجاعیة والاســتباقیة بکثرة مع ظهور مدرســة تیّار الوعی من ابتکار الفیلســوف وعالم النفس الأمریکی "ولیام جیمس". (الباتول، ٢٠٠٨م: ٣٥) والفارق الأساســی فی صورة الزمن فی الروایة الحدیثة وصورته فی الروایة التقلیدیة یکمن فی التشــکیل، فلم تعد الحبکة الروائیة قائمة علی الســببیة المغلقة والتسلســل الزمانی المنطقی وإنما انفتحت الحبکة الروائیة علی أزمنة عدة تتداخل وتتکاثف وتستغنی عن استمراریة الحرکة إلی الأمام من خلال تیار الوعی ومراوحة الزمن. یری بوتور أنَّ بروز الانقطاع فی الروایة الحدیثة یعــود إلی طبیعة الحیاة المعاصرة، فإن الکثیر من الکتّاب أصبحوا یکتبون قصصهم کتلاً منفصلــة متقابلة وغایتهم من ذلک جعلنا نشــعر بتلک الانقطاعــات. (بوتور، ١٩٨٢م: ١٠٠)

إن تقــارب الزمن الروائی فی التشــکیل والرؤیة، لاینفی الاختــلاف بین الزمنین، فالزمــن الروائی لیس زمناً واقعیاً حقیقیــاً، إنما هو زمن تکثیف وقفز وحذف، وتقنیات یســتخدمها الروائی لتجاوز التسلســل المنطقــی للزمن الواقعــی الموضوعی. إنه زمن مــرن یتحرر فیه الروائــی من قیوده، فهو الخالــق لزمنه الروائی و المشــکل لکل بنیة روائیة، لذلک یعالج زمن الحدث الروائی أحیاناً، إما بتطویل شــدید أو بقفز ســریع أو بتلخیص حســب معطیات النــص. (القصراوی، ٢٠٠٤م: ٣٩) وفــی الروایة التقلیدیة، اهتــم الکاتب فی بناء الشــخصیة الروائیة بزمنها الخارجی مــن حیث نموها وحرکتها وعلاقتها بالآخرین ولکن الروایة الحدیثة کشفت عن ذاتیة الزمن من خلال المتغیرات النفســیة التی تعیشها الشــخصیة فی زمن الحاضر الســردی، لذلک إتجه الروائی إلی الاهتمام بالحالات الذهنیة والشــعوریة للأشخاص من خلال تقنیات مختلفة کالمونولوج ومراوحــة الزمن والتداعی والمونتاج وقد اســتطاعت الشــخصیة الروائیة تجاوز زمن

السرد التسلسلی الخاضع أحياناً للنظام الكرونولوجی عبر التقنيات الكاشفة عن عمق الرؤيا. (م.ن:۱۵۰) إذن الرواية الحديثة تهتم بالزمن النفسی أكثر من الزمن الموضوعی والزمن النفسی لا يخضع للتسلسل والتتابع المنطقی ومبدأ السببية بل يخضع للحالات النفسية والشعورية والروائی الجديد يعتمد علی تصور جمالی فی سرد الروايات ويهتم بجماليات الزمن. وبما أن الزمن النفسی لا يقاس بالساعة والأيام بل يكون إيقاعه حسب الحالة الشعورية للشخصيات وهذا يستدعی كسر عمودية السرد والزمن الخطی ونری أن الكتّاب الجدد يقومون بكسر الزمن الطبيعی وتغيير بنية الزمن من خلال التداخل الأزمنة أی المفارقات الزمنية.

والرواية الحديثة تهتم بالزمن النفسی أكثر من الزمن الموضوعی والزمن النفسی لا يخضع للتسلسل والتتابع المنطقی ومبدأ السببية بل يخضع للحالات النفسية والشعورية والروائی الجديد يعتمد علی تصور جمالی فی سرد الروايات ويهتم بجماليات الزمن. وبما أن الزمن النفسی لا يقاس بالساعة والأيام بل يكون إيقاعه حسب الحالة الشعورية للشخصيات وهذا يستدعی كسر عمودية السرد والزمن الخطی ونری أن الكتّاب الجدد يقومون بكسر الزمن الطبيعی وتغيير بنية الزمن من خلال تداخل الأزمنة أی المفارقات الزمنية. وخلاصة القول أن كل انحراف فی زمن السرد أی الاختلاف بين ترتيب زمن القصة وزمن الخطاب يؤدی إلی المفارقة الزمنية وهذا الانحراف يكون باتجاه الماضی والمستقبل أی عبر تقنيتی الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع[1]

هو العودة إلی ماقبل نقطة الحكی ای الاسترجاع حدث كان قد وقع قبل الذی يحكی الآن. (جنيت، ۱۹۹۷م: ٦٠) وهو مخالفة لسير السرد تقوم علی عودة الراوی إلی حدث سابق، وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعاً من الحكاية الثانوية بدورها استرجاعاً أی حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية. (زيتونی، ۲۰۰۲م: ۱۸)

والاسترجاع خاصية حكائية وقد إهتم بها النقد الحديث ونشأت مع الملاحم القديمة

1. Analepse

وأنماط الحکی الکلاسیکی وتطورت بتطورها ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائیة الحدیثة حیث أصبح یمثل أحد المصادر الأساسیة للکتابة الروائیة. (السد، ج٢، لاتا: ١٦٩) فهو ذاکرة النص من خلاله یتحایل الروائی على تسلسل الزمن السردی حیث یترک فجوة فی الروایة ویرجع إلى بعض الأحداث الماضیة التی وقعت ماقبل زمن بدایة الروایة أو بعدها ویرویها فی فترة لاحقة لحدوثها. (سیزا قاسم، ١٩٨٤م: ٤٠) وللاسترجاع أنواع بالنسبة إلى الأحداث التی یستعیدها:

الاسترجاع الخارجی: هو ذاک الذی یستعید أحداثاً تعود إلى ما قبل بدایة الحکایة مثلاً تعریف بشخصیة جدیدة یمکن أن یتم بذکر حدث من ماضیها سابق زمنیاً لبدایة الروایة. العودة إلى هذا الحدث هی استرجاع خارجی لأن زمن الحدث خارج زمن الروایة. (زیتونی، ٢٠٠٢م: ١٩)

الاسترجاع الداخلی: هو الذی یستعید أحداثاً وقعت ضمن زمن الحکایة أی بعد بدایتها وهو الصیغة المضادة للاسترجاع الخارجی. (م.ن: ٢٠)

والاسترجاع المختلط: هو ذاک الذی یسترجع حدثاً بدأ قبل بدایة الحکایة واستمر لیصبح جزئاً منها. فیکون جزءٌ منه خارجیاً والجزء الباقی داخلیاً. (م.ن: ٢١)

الاستباق[1]

هو مفارقة زمنیة سردیة تتجه إلى الأمام بعکس الاسترجاع، والاستباق تصویر مستقبلی لحدث سردی سیأتی مفصلاً فی القصة. إذ یقوم الراوی باستباق الحدث الرئیسی فی السرد بأحداث أولیة تمهد للآتی وتنبأ القارئ بما یمکن أن یحدث أو یشیر الراوی باشارة زمنیة أولیة تعلن صراحة عن حدث ما سوف یقع فی السرد. (قصراوی، ٢٠٠٤م: ٢١١) ویرى حسن بحراوی أنه «القفز على فترة معینة من زمن القصة وتجاوز النقطة التی وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سیحصل من مستجدات الروایة.» (البحراوی، ١٩٩٠م: ١٣٢) و «لعل أبرز خصیصة للسرد الاسستشرافی هو کون المعلومات التی یقدمها لاتتصف بالیقینیة، فمادام لا یتحقق

1. Orolepse

الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار.» (م.ن: ١٣٢-١٣٣)

ومن وظائف الاستباق: تعمل الاستباقات الأولية بمثابة تمهيد وتوطئة لأحداث القادمة وبالتالى تخلق حالة توقع وانتظار فى القارئ وقد تكون بمثابة إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة إنتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوى للقارئ. ومن فوائده الانباء بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والايحاءات، تمنح القارئ إحساساً بأن ما يحدث فى النص لا يخضع للصدفة وإنما يمتلک الراوى خطة وهدفاً يسعى إلى بلورتها فى النص. (القصراوى، ٢٠٠٤م: ٢١٢-٢١٣)

الإيقاع الزمنى

يحدد الإيقاع من العلاقة بين كم السرد والزمن الذى تجرى تغطيته والعلاقة بين الزمنين، الزمن القصصى والزمن الخطابى يشكل الإيقاع العام، إذن ملاحظة الإيقاع الزمنى ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكى وتباينها، فهذا الاختلاف يُخلِّف لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية أو التباطئ الزمنى. (لحمدانى، ١٩٩١م: ٧٦) وهناک تقنيات تحدد خصوصية حركة الزمن فى الرواية وهى تختلف عن زمن الواقع وندرس الإيقاع الزمنى عبر مظهرى تسريع السرد وإبطاء السرد.

تسريع السرد

تسريع السرد يتم عن طريق تقنيتى الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطى فترة زمنية طويلة من الحكاية. والخلاصة: هى سرد موجز يكون زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض فى تفاصيلها، فتجئ فى مقاطع سردية أو إشارات وتعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليه الروائى فى حالتين: الحالة الأولى، حين يتناول أحداثاً حكائية ممتدة فى فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها فى زمن السرد وتسمى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى، حين يتم التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى التوقف الزمنى السردى بصورة طويلة ويمكن تسميتها بالخلاصة الآنية فى زمن السرد

الحاضر. (القصراوى، ٢٠٠٤م: ٢٢٤)

الحذف: هذه التقنية أيضاً تعمل على تسريع حركة السرد وحتى تكون أكثر سرعة من الخلاصة. وإن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن التلخيص، لأن الحذف الزمنى يعنى القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلى والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية. (عيلان، ٢٠١٢م: ١٠٣) ولهذه التقنية نوعان:

الحذف الصريح (المعلن): هو الحذف الذى يوجد إشارات دالة عليه فى ثنايا النص كأن يقول بعد عشر سنوات، خلال أسبوع. والحذف الضمنى (غير المعلن): هو حذف مسكوت عنه فى مستوى النص وغير مصرح به أو بمدته فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة. (م.ن: ١٠٤-١٠٣)

إبطاء السرد

إبطاء السرد يتم عن طريق تقنيات المشهد والمونولوج والوقفة الوصفية، عندئذ يقدم الكاتب فى مقطع طويل من الخطاب، فترة زمنية قصيرة من الحكاية.

المشهد: يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعاً للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة فى المشهد مساوية للقيمة الزمنية فى الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء، خاصة إذا كان موقعاً للمفارقات الزمنية المتعددة أو للحوار الداخلى للشخصيات. (عيلان، ٢٠١٢م: ١٠٢)

المونولوج: إذا كان المشهد الحوارى يجسد حواراً بين شخصين أو أكثر، فإن المونولوج يعد نوعاً آخر من أنواع الحوار، لكنه داخلى، يحدث بين الشخصية وذاتها وهى الحالة الروائية التى يتوقف فيها زمن الحكاية ليتسع زمن الخطاب. وهو ذلك التكنيك المستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية والعمليات النفسية لديها ـ دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئى ـ وذلك فى اللحظة التى توجد فيها العمليات فى المستويات المختلفة للإنضباط الواعى قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام

علــى نحو مقصود. وهكــذا ينبغی أن يلاحظ على نحو خاص أنه تكنيک لتقديم المحتوى النفســی أو لتقديم الوعی. (همفری، ۲۰۰۰ م:۵۹) وهناک مونولوج مباشــر وفيه يكون السرد بضمير المتكلم على لسان الشخصية ذاتها وأيضاً هناک مونولوج غير مباشر فهو ذلک النمط الذی يقدم فيه الراوی العليم، مادة غير المتكلم بها ويقدمها. (م.ن: ٦۰-٦٦)

الوقفــة الوصفية: تعمل على إبطاء زمن ســرد الأحداث، نتيجة لانشــغال الراوی بعملية الوصف وبالتالی يمثل الوصف اســتطراداً وتوسعاً فی زمن الخطاب على حساب زمــن الحكاية. إذاً كلما برزت الوقفة الوصفية، أبطأ الســرد وتقلــص الزمن الحكائی ليفسح المجال للسارد أو الشخصية فی مقطعها الوصفی فيمتد الخطاب وتزداد سعته فی صفحات النص. ولهــا وظائف منها «الوظيفة التزيينية وقد ورثت عن البلاغة التقليدية وكانت تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب أی كصورة أسلوبية وتعتبره، تأسيساً على ذلک مجرد وقفة أو إستراحة للسرد وليس سوی دور جمالی.» (بحراوی، ۱۹۹۰م: ۱۷٦)

إذن فی القســم التطبيقی ســنتطرق إلى المفارقات الزمنية والإيقاع الزمنی مستفيداً من آراء جنيت فهو درس الزمن فی ثلاث مســتويات: الترتيب الزمنی والمدة (صلات السرعة) والتواتر. ونحن ندرس مستويين هما الترتيب الزمنی والمدة أی صلات السرعة ولكــن بالنســبة إلی التواتر وله أنماط كمــا ذكر جنيت: «يمكن القــول إن الحكاية، أياً كانت، يمكنها أن تروی مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقعت مرات لا نهائيــة، ومــرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة ومرة واحــدة ما وقع مرات لا نهائية» (جنيت، ۱۹۹۷م: ۱٤۰) ولا ندخل فی تفصيل هذا القسم فی دراستنا لأن الحدث الذی وقــع مــرة واحدة يروی مرة واحدة أيضاً فی هذه الروايــة وفقط يمكن أن نذكر حادثة إعدام الثوريين فی سنة ۱۹۱٦ م وهی وقعت مرة واحدة فی الحقيقة ولكن ذُكرت مرات فی الرواية.

القسم التطبيقی

فی البداية نشــير إلى الزمنی الخارجی فی الرواية وهو بمعنى الإطار الزمنی الذی تقع الأحداث فی داخله. إن رواية "رماد الشرق" تبدأ بحوار بين شخصيتی جاز وميترا

ومن البداية نستنج أن اسلوب الزمن فى هذه الرواية يختلف عن زمن الرواية التقليدية حيث فى الرواية الكلاسيكية كانت تبدأ الرواية بتوصيف المكان أو إطار الأحداث أو زمنها ولكن الرواية الحديثة لا تخضع بإطار معين وجاهز بل كل كاتب له حرية الإبداع ليبدأ قصته حسب إختياره وواسينى بدأ الرواية بمشهد حوارى. إذن الزمن الحاضر ينطلق من بيت جاز الذى يدرب قطعة موسيقية مع صديقته ميترا فى يوم ١١ سبتامبر ٢٠٠١م وأحداث زمن الحاضر فى القصة تتم خلال عدة أسابيع واختار الروائى فصل الخريف لابتداء روايته وربما مسوغ إختيار هذا الفصل هو كونه ينعكس إحساساً بالخيبة والحزن وهذا ما ينطبق على دواخل الشخصيات ويلائم مع شعورهم بالحزن تجاه الماضى المملوء بالآلام والإنكسارات، أما الزمن الثانى فهو الماضى يجرى فى أيام طفولة شريف فى حدود سنة ١٩١٦ ليشمل حياته حتى الزمن الحاضر ومن خلال إستعادة ذكرياته يذكر الأحداث التاريخية الهامة فى هذه الفترة الزمنية التى تستغرق حوالى قرن واحد. (١٩١٦م-٢٠٠١م) أما بالنسبة إلى المؤشرات الزمنية فبعضها تندرج فى الرواية وأهم المؤشر الزمنى فى الحاضر هو تاريخ ١١ سبتامبر ٢٠٠١م، حيث يشير الراوى إلى الساعة الدقيقة لحادثة إنفجار البرجين، ساعة ٩:٣ كأن الكاتب فى هذه الصفحات يصر على تسجيل الأوقات بدقة حتى يتصور القارئ هول الفاجعة وسرعة وقوعها وحقيقة الحدث فالإستناد إلى الزمن الدقيق يمنح للقارئ إحساساً بأنه أمام حقيقة محضة ودقيقة بالضبط ولكن بعد هذا اليوم لا يسجل الكاتب الأوقات بصورة دقيقة كأن لا يهمها كثيراً وبالنسبة إلى ماضى القصة أيضاً هناك إشارات إلى تاريخ الأحداث منها فجر يوم ١٦ ماى ١٩١٦م، يوم إعدام سليم الجزائرى وأصدقائه، وأيضاً هناك مؤشرات زمنية كالأحداث التى وقعت فى سنوات١٩١٦م إلى ١٩١٨م وإشارات عابرة إلى حوادث ١٩٢٨م و١٩٢٩م إلا أنها إشارة تقريبية، وبصورة عامة يمكن أن نقول إن الراوى لا يحدد الزمن واضحاً فى جميع مقاطع الرواية ويظل الوقت مجهولاً عند القارئ إلى حدٍ ما ولا يمكن ضبط الأزمنة دقيقاً ولكن يمكن للقارئ أن يخمّن التاريخ التقريبى للأحداث فى الرواية. وبالنسبة إلى الأحداث التاريخية المذكورة فى الرواية (كإتفاقية سايس بيكو وأوضاع البلدان العربية حين الثورة العربية وقضية

فلسطين و...) يجب أن نقول: معظمها تروى الحقائق التاريخية الدقيقة.

تمظهرات المفارقات الزمنية فى "رماد الشرق"

سبق أن أشرنا إلى أن التداخل الزمنى الذى ينتج عن تكسير خطية السرد، يلغى تسلسل الأحداث وترتيبها ويعرضها بطريقة مختلفة عن عرضها فى الحكاية ويتم من خلال الحركتين: الاسترجاع والاستباق.

الاسترجاع

أما الاسترجاع، فهو من أهم التقنيات الزمنية المستخدمة فى رواية "رماد الشرق" ويكاد يشكل ظاهرة غالبة فى الرواية خاصة الاسترجاع الخارجى. وهناك علاقة عكسية بين الاسترجاع الخارجى والزمن السردى فى الرواية الحديثة نتيجة لتكثيف الزمن السردى، لأن لجوء الروائى إلى تضييق الزمن السردى وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمنى، بالانفتاح على إتجاهات زمنية حكائية ماضية تلعب دوراً أساسياً فى إستكمال صورة الشخصية والحدث وفهم مسارهما. (القصراوى، ٢٠٠٤م: ١٩٥)

أ. الاسترجاع الخارجى: من جهة توظيف الاسترجاعات وأنواعها فى رواية "رماد الشرق" فى الوهلة الأولى نشير إلى الاسترجاع الخارجى بما أنه الأكثر شيوعاً فى هذه الرواية خاصة استرجاع "باباشريف" (جد جاز) لذكريات طفولته فى أيام الثورة العربية الأولى وأحياناً يستدعى "جاز" ذكرياته مع أمه التى ماتت قبل سنة وبعض الأحيان شخصية ميترا (صديقة جاز وهى إيرانية) تقوم على إستدعاء ذكريات الماضى المتمثلة فى ذكريات أبيها عندما سُجن فى إيران وهذه الذكريات تتعلق بفترة الثورة الإيرانية فى حوالى سنة ١٩٧٨م وقبلها.

من يمعن النظر فى الرواية يجدها مملوءة بالاسترجاعات إلى حدٍ تبدأ هذه الاسترجاعات من الصفحة الأولى من الرواية: «خريف هذه المدينة وخيباته يذكرنى بمايا، أمى التى لم تشبع قدسها ولا ألوانها فظلت أحلام العودة معلقة بخيط رقيق وهش لم يستسلم أبداً لثقل الهموم. ولدت ذات خريف فى أرض لم تملك الوقت الكافى لمعرفتها وجرت إلى هذه البلاد ذات خريف كذلك وهى لا تعرف شيئاً عنها... ماتت فى نهايات الخريف الماضى

وعلى أصابعها بقايا ألوان فراشات القدس ... .» (الأعرج، ج١، ٢٠٠٣م: ١٠-١١) نلاحظ فـى هذا المقطـع أن رؤية الخريف هو حافز جاز للعودة إلـى الماضى القريب، لأن أمه ماتت فى الخريف الماضى وهى امرأة فلسـطينية ولدت فى الخريف فى القدس وأيضاً هجـرت إلى نيويورك ذات خريف. إذن هذا الفصل بألوانه وجَوّه يدفعه إلى تذكير أمه "مايـا" وهى كانت مغرمة بهذا الفصل لهـذا رسمت لوحة خريف نيويورك وعندما ينظر جاز إلى هذه اللوحة يتذكر أمه.

كمـا يبدو، كلما يسـترجع جاز ذكريات أمه يطلعنا على جـزء من ماضيه، الماضى الذى يرتبط بأمه وفى الواقع نتعرف على شخصية مايا بصورة مختصرة وبالتدريج ندخل فى التفاصيل المتعلقة بحياتها وذلك من خلال ذكريات بابا شريف ولكن يمكننا أن نقول أنّ الكاتب لا يجعل إهتمامه بتعريف هذه الشخصية للمتلقى بصورة دقيقة بل فقط يعرّفها بصورة كلية وأحياناً ينقل باباشريف (أبوها) أفكارها بصورة جزئية.

وأكثر الاسـترجاعات فى الرواية من نوع الاسـترجاع الخارجى ذى المدى البعيد حيث يجرى حاضر السـرد فى سـنة ٢٠٠١م حين يحدث إنفجـار برجى نيويورك فى ١١ سـبتامبر ثم يسترجع بابا شريف ذكريات طفولته إضافةً إلى أحداث تاريخية تتعلق بتاريخ العالم العربى ونلمس من خلال إسـترجاعاته وثيقة تاريخية هامة تسـجل حال الجزائر أوائل القرن العشـرين وتاريخ العرب فى هذا القرن وتكثر سـعة الاسترجاع أى المسـاحة الورقية التى يغطيها هذا الاسـترجاع-ذكريات باباشريف- فى الرواية وتكاد تشكل هذه الاسترجاعات القسم الأعظم من المجلد الثانيأى تغطى ٢٧٢ صفحة (٦٠٪) مـن المجلـد الثانى وفى مجموع المجلدين اختـص الكاتب ٣٧٨ صفحة (٤١٪) من الرواية لهذه الاسـترجاعات. إذن من جهة مدى الاسترجاع-أى طول وقصر المدة التى يسترجعها- يمكن أن نحدد مدى هذه المفارقة الزمنية حوالى قرن واحد. ثم هناك إشـارات تحدد مدى الاسترجاعات عند باباشريف على سبيل المثال هذه الجملة التى قالها جاز، يحدد الزمن الذى يحكيه بابا شريف: «**تخيلى للحظة طفلاً لم يتجاوز عمره الخمس سـنوات، يرى والده يتدلى على أعواد المشـانق؟**» (الأعرج، ج١، ٢٠٠٣م: ١١) وحادثة إعدام أبيه وقعت فى سـنة ١٩١٦م وحاضر السرد يكون فى سنة ٢٠٠١م، إذا يمكن أن

نخمّن مدی المفارقة حوالی ۸۵ سنة وأقل منها عندما یسیر سرد القصة نحو الحاضر.

نلاحظ فی أوائل الروایة أن الاسترجاعات تکون لها سعة قلیلة أی تظهر من خلال عدة أسطر وبابا شریف له صندوق وکلما یخرج صورة من الصندوق إلی جانب تفسیر الصورة یدخل فی جزء من التاریخ علی سبیل المثال هذا المقطع:

«**هذه الصورة للأمیر فیصل فی شبابه، عندما کان حاملاً للسلاح ویجرّ وراءه القبائل العربیة فی بلاد الشام والحجاز لتحریر الأرض. أول ملک لأول مملکة عربیة فی القرن العشرین... .**» (م.ن: ۱۳۸) ثم بعد تفصیل کل صورة یرجع إلی زمن الحاضر وعندما یصل إلی الصورة التی ینتظرها جاز، یبدأ الاسترجاعات الوسیعة، وهی صورة لسلیم (أبو بابا شریف) وأصدقائه قُبیل إعدامهم فی ساحة البرج فی بیروت وهم یضحکون کأنهم یسخرون من الموت، إذن یُخرج شریف هذه الصورة ویجیب أسئلة جاز ومیترا، ثم تبدأ فصل من الروایة عنوانه "مشانق عالیة" ویستعید الراوی کلما حدث فی یوم ٦ من مایو ۱۹۱٦م من بدایة ذلک الیوم: «**عندما دقّت ساعة السجن الکبیرة دقتها الثالثة، عرف یوسف استیفان أن یوماً آخر قد مات وأن یوماً جدیداً سیستمر مبتوراً قد حلّ. شعر بخیط من البرد یعبره من رأسه حتی قدمه فی شکل خیط مستقیم.**» (م.ن: ۱٤۷) وهذا الاسترجاع یغطی ۳۳ صفحة من الروایة ونلاحظ أن الراوی لا یدخل مباشرة فی روایة هذا الحدث المهم بل یمهّد القارئَ لتلقی هذه القصة بصورة کاملة من طریق الاسترجاعات ذات سعة قلیلة وإلی جانب ترایُد رغبة جاز فی کشف أسرار هذه الصورة تزداد رغبة القارئ أیضاً. لهذا یمکن القول إن موقع الاسترجاعات فی النص أیضاً له أهمیة و واسینی إنتبه إلیه بدقة وعندما یصل شوق القارئ لفهم تفاصیل الحدث إلی أقصی حدِّها یقیم الراوی باستعادة ذلک الحدث التاریخی بشکل مفصل.

ثم یواصل بابا شریف حکایة ذکریاته حیث یسافر مع أمه إلی دمشق بعد إعدام أبیه فی بیروت ومرة أخری یعود زمن الروایة إلی حاضر السرد ولکن یسأل جاز عن بقیة الحکایة للکشف عن الحقایق الخفیة ویواصل بابا شریف استرجاع الماضی. وتتراوح سعة هذه الاسترجاعات من أسطر إلی عدة صفحات وقد تصل إلی ۱۵۰ صفحة. خاصة فی المجلد الثانی نری سعة کبری للاسترجاع، حیث تبدأ القصة فی هذا المجلد

بزمن الحاضر ثم تنتقل إلى الماضى حينئذ يسترجع بابا شريف ذكرياته عبر الصور التى يخرجها من صندوقه: «ثم سحب صورة اخرى من صندوق. كانت ملامح الرجل واضحة بلباسه العربى...-عمى عزالدين أو الأمير كما يسميه الآخرون، لأنه هو أيضاً كان واحداً من أحفاد الأمير، كان رجلاً استثنائياً، حساسيته تجاه الأشياء كانت كبيرة... الذى حدث هو أنى عندما رجعت ذات يوم من اللعب، دخلت إلى الدار ولم أكن أعلم أن عمى عزالدين كان قد دخل على الرغم من أنى رأيت ظله يتسرب نحو البيت...». (الأعرج، ج٢، ٢٠٠٣م: ٢١) من هذا الحدث تبدأ استعادة الماضى وتكون سعة هذا الاسترجاع من صفحة ٢١ إلى ٢٧٩ ثم ينهى باباشريف هذه الذكريات، وما يجرى بعدها يتعلق بالحاضر السردى وجاز ينجز سيمفونية "رماد الشرق" مستفيداً من ذكريات وتفاصيل جده لنقل الهموم والآلام التى جربّها العرب فى هذه السنوات.

ب. الاسترجاع الداخلى: أما بالنسبة إلى الاسترجاع الداخلى فهو قليلاً ما يوجد فى هذه الرواية وكما ذكرنا يختص الاسترجاع الداخلى باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدأ الحاضر السردى، هنا نشير إلى نموذج منها، عندما يكون جاز فى سيارته ويسوقها نحو أكاديمية بروكلين للموسيقى، يستعيد حواره مع ميترا:

«لم يكن جاز راضياً عن نفسه لما صدر منه تجاه ميترا التى أصرت على عودته لعمله.

- اسمع هذه حالة تعام. ليس لأن غبياً فى مدينة ضخمة قال كلاماً عنصرياً لأحكم على كل سكان المدينة بأنهم عنصريون وتافهون. هذا عمى لا يختلف كثيراً عن عمى الآخرين.

- حكم سهل لأنك لم تتعرضى لكل الشتائم التى تقصدك شخصياً.

- أنت تهذى. أين تضع إذن حياة فيليب غلاس الذى عرض نفسه للخطر من أجلك؟....» (الأعرج، ج١، ٢٠٠٣م: ٣٨)

فى المقطع الاسترجاعى السابق لاحظنا أن الراوى لا يحدد مدى هذه المفارقة الزمنية بالضبط بل يشير إليه بصورة تقريبية: «كان يريد أن يسألها لماذا أصرت طوال الأمسية على أن يستجيب لدعوة فيليب غلاس...» (م.ن: ٣٨) هنا نستنبط من كلام الراوى وهو ينقل أفكار جاز أن الاسترجاع يكون ذا المدى القريب. ثم البطل عبر المناجاة النفسية يستعيد بعض الأحداث الماضية القريبة ، لأن هذه الأحداث شغلت باله: «كلما

حاول أن ينسى، طن فى أذنيه الحجر الذى كسر زجاج الباب الخارجى واخترق وقار الهيرفى ثياتـر وصمته حيث كانـت تتدرب فرقته. الضربة لم تخرق زجـاج المبنى فقط، ولكنها هزت يقينه فى الأشـياء التى تسـكنه ومزقت ذاكرته. جاءت متبوعة بأصـوات الغوغاء ... أخرج أيهـا الإرهابى، أخرج أيها العربـى النتن من مدينتنا، بروكلين ليسـت للقتلة...منذ أكثر من أسـبوع وهـو يفكر فى الموضوع ... .» (م.ن: ٣٩) أيضـاً لاحظنا فى هذا المقطع أن المدى الاسـترجاعى حُدِّد بصورة تقريبية وجاز يسـترجع الماضى الداخلى القريب (أكثر من أسـبوع) أى وقائع بعد حادثة انفجار البرجين فى ١١ سـبتامبر حيث يتهم العنصريون الأعرابَ والمسلمين بأنهم إرهابيون وتهجم مجموعة من الناس إلى المسرح الذى تتدرب فيه الفرقة الموسيقية وجاز يستعيد هذه الأيام الأخيرة.

ثم فى مقطع آخر من النص مرةً أخرى نلاحظ الاسترجاع الداخلى، وهو يكون فى يوم ميلاد جاز، حيث بات فى البيت وحيداً و تمّنى أن تكون ميترا بجانبه لأنه تعوّد فى كل عيـد ميلاد أن تضع ميترا فـى يده باقة من الورد وكان ينتظر أن تهنئه ميلاده ولكن تذكّـر أنها مسـاء البارحة رفضت أن ترافقه لأنها كانت مضطـرة للذهاب إلى أمها فى نيوجرسـى. وعندما رنّ التليفون وجاء صوتها، إسـترجع حوارهما فى الليلة الماضية. إذن إسـتماع صوتها كان دافعه فى إسـتعادة اليوم الماضى حين إعتذرته ميترا وتركته فى نهاية الأسـبوع لزيارة أمها ثم الراوى يسـتعيد ما عمله جـاز بعد ذهاب ميترا فى الليلة البارحة وهو انهمک فى كتبه التاريخية وفى نوتاته الموسـيقية. ونرى أن الكاتب فى سـرد حاضر القصة أيضا لا يتقيد بسير الزمن الطبيعى بل يستخدم مفارقات زمنية حتى تخلّص هذه المفارقات النصَ الروائى من الرتابة والخطية وتعطيه حيويةً تثير انتباه القارئ.

تتميز مقاطع الاسترجاع فى النص الروائى بتقنية خاصة، فارتباطها الفنى بالمقاطع السردية يكشف قدرة الروائى الإبداعية فى تحقيق التلاحم النصى ونسج وحدة متماسكة بين المقاطع السردية الحاضرة (المحكى الأول) والمقاطع الحكائية الثانية (المحكى الثانى) وتمنـح القارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائـى فى حركة تلقائية طبيعية دون أن يشعر بالانعطاف المفاجئ وتغير مسار الزمن الروائى. (قصراوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٢)

إن الاسترجاعات فى "رماد الشرق" لا تتم بدون محفزات إذ غالباً يشير الكاتب اليها فى النص، أما أهم حافز يثير ذكريات الماضى فى الرواية هو رؤية الصور. أولا عندما يذهب جاز إلى معرض عن تاريخ العرب الذى نظّمته جمعية ثقافات الشرق ويرى فيه صوراً تاريخية ويسأل عنها وتجيب اليه رئيسة الجمعية وهذه الاجابات تكون بمثابة مقاطع استرجاعية ذات المدى البعيد والسعة القصير فى النص ثم صندوق بابا شريف الذى جمع فيه بعض الصور القديمة وهذا الصندوق يعتبره كذاكرته وكذلك ذاكرة المنطقة بكاملها وأحزانها وحرائقها وعندما يسأل جاز عن الصورة التى رآها فى المعرض فهو يعطى بصندوقه المملوء بالصور وكل ما يستحب صورةً يستعيد جزئاً من التاريخ عبر تفسير تلك الصورة. وجاز أيضاً أحياناً يقوم باستدعاء الماضى وهناك محفزات تعمل على إثارة ذاكرته، منها: رؤية الخريف وجوّه وأيضاً رؤية لوحة خريف نيويورك الأخير التى رسمتها مايا، كلا هما تدفعانه إلى استعادة ذكرياته مع أمه مايا التى كانت تحب فصل الخريف وهى ولدت فى هذا الفصل وماتت فيه أيضاً وكأنّ هناك علاقة وثيقة بين الخريف وأمه مايا.

ثم فى مقطع آخر نلاحظ أنه عندما يدخل جاز فى المعرض، بمجرد استماع صوت الغانية فيروز يتذكر أمه لأنها كانت تحب صوتها عندئذ يسترجع جاز قسماً من حوارهما فى الماضى وللموسيقى دور خاص فى الاستذكار وهنا يسمع البطل الصوت وشيئاً فشيأً يحس بنفسه فى غير المكان الذى كان فيه. إذن تلعب الحواس دوراً أساسياً فى إثارة الذاكرة لاسترجاع الماضى، واستماع الموسيقى ورؤية الصورة ولوحة الرسم يدفع الشخصيات إلى استعادة الماضى فى "رماد الشرق" وربما يبدو للقارئ أن هناك كثافة الاسترجاعات التى تقلل من حيوية النص وجذابيته ولكن إذا كان لها وظيفة معينة فلا تسبب ضعفاً أو اختلالاً فى الرواية وواسينى نفسه أشار إلى قصده من الدخول فى هذه الاسترجاعات التى تحمل الأحداث الحقيقية: «أردتها بانوراما على الوضع العربى منذ بداية القرن إلى نهايته، رحلة فى قرن ملئ بالتحولات والانكسارات والرؤى الاستعمارية والرغبة فى التحرر وما عليه العرب اليوم هو محصلة طبيعية جداً، منذ أن طردت تركيا أو العثمانيون والعالم العربى تحت وطأة من هو أقوى منه وهو من يخطط

سياســته فی النهاية ويتحكم فی أنفاسه.» (فی الرسالة عبر ايميل: ٤ سبتامبر ٢٠١٥م) نلاحظ أن قصد الكاتب اســتحضار الأحــداث التاريخية واضــاءة الزوايا الخفية من تاريــخ العرب ولكن انتبه أيضاً إلى القارئ المعاصر ولتلبية حاجاته خلط بين الســرد التاريخی والمعاصر، إذن نستنتج أنّ هذه الاسترجاعات تكون ضرورية فی كشف ماضی الشــخصيات وخاصة الأحــداث التاريخية لفهم جذور الوقائــع المعاصرة. مع أنها كما سنشير إليه يبطئ سرد الرواية فی الحاضر أما يمكن أن نقول كما قال الكاتب إن هدفه كشف بواعث ما يجری فی الحاضر عبر الرحلة إلى أوائل هذا القرن وهذا الكشف أكثر أهمية بالنسبة إليه. (حوارنا مع الأعرج، ٢٠١٥/٩/٢٤م)

الاستباق

ســبق أن أشــرنا أنّ الاســترجاع أی العودة إلى الماضی يشــكل مرتكزاً هاماً فی رواية رماد الشرق ومن خلاله يخلق الكاتب زمناً ثانياً غير الزمن الحقيقی الذی تعيشه الشــخصية الروائية فالقسم الأكبر من رواية "رماد الشــرق" يُكتب استناداً إلى عملية الاســترجاع، ولكن الاتجاه إلى المستقبل أی الاستباق قليلاً ما يوجد فی هذه الرواية، هنا نشير إلى نموذج من الاستباق وهو بمثابة إعلان عن الحدث -ولو غير مباشرة- فی النص:

«- هل تذهب معنا لخوض الحرب؟ مازحنی يوســف العظمة وهولا يعلم أن كلامه الذی أطلقه جزافاً ومحاباةً لابن شــهيد ســيتحول إلى كلام ســيلاحقنی طــوال حياتی.» (الأعرج، ٢٠٠٣م، ج١: ٤٣٢)

فی هذا المقطع لاحظنا حوار "يوســف العظمة" من رجال الثورة مع "بابا شــريف" (جد جاز) ويتحقق كلام يوسف العظمة فی المستقبل. ويعد الاستباق كإعلان عن حدث سيأتی لاحقاً ويخلق هذا الكلام حالة توقع وانتظار لدی القارئ ويسئل القارئ بنفسه: ماذا سيحدث؟ هل يدخل شريف فی الحرب؟ وبهذا الطريق يوجّه إنتباه القارئ لمتابعة تطور الشــخصية وأحداث القصة حتی يــری المخاطب فی أواخر القصة انه يدخل فی جبهة الحرب ضد فرنسا.

أما من يمعن النظر في الصفحات الأولى من الرواية، فيجد إشارات استباقية تمهيدية تتمثل في إيحاءات أولية تمهد القارئ لوقوع حادث لاحق ويجعل فيه إحساساً بأن حدثاً محتملاً سيقع فيما بعد. لقد كانت حادثة انفجار البرجين التوأمين في نيويورك حدثاً رئيساً جاء في أوائل القصة ولكن قبل وقوعه نجد إشارات استباقية، وأول هذه الاشارات برز في كلام الراوي عن إحساس جاز في صباح ذلك اليوم حين كان يدرب قطعة موسيقية مع ميترا: «كان جاز يشعر بإنهاك كبير في أعماقه وبخوف ما، من شئ غامض لم يكن قادراً على لمسه.» (م.ن: ١٣) ثم تعبير ميترا عن إحساسه –حين لم تكن قادرة عن إنجاز القطعة الموسيقية– أيضاً يضاعف حالة الانتظار في القارئ: «اليوم، أنا نفسي لا أفهم ما يحدث لي، كأن يداً ثقيلة تمتد إلي لتسحب أصابع يدي اليمنى نحو خاتمة موسيقية أنا غير مقتنعة بها... أنا كذلك أشعر بالاختناق. هناك شئ أكبر مني يضغط على صدري بقوة. أشعر كأني حيوان ضائع بين أدغال البنايات يتحسس زلزالاً سيعصف بكل محيطه ويغرقه في فجوة يزداد فراغها كلما نزل عميقاً. لا أدري ما مصدر ذلك كله ولكن أحياناً تستيقظ فينا الحواس الحيوانية الدفينة وهي التي تحركنا نحو أشياء لا ندركها إلا لاحقاً.» (الأعرج، ج١، ٢٠٠٣م: ١٤–١٥)

وفي نفس الصفحة مرةً أخرى نشاهد إشارة إستباقية أخرى: «كل شئ كان يبدو من الشرفة كأنه يهرب من شئ مجهول... .» وبعد هذه الإشارات التي جاءت في هذه الصفحات، (من صفحات ١٣–١٥) فإن إنتظار القارئ تزداد كلما تقدم زمن السرد ومع أن الراوي لايشير مباشرة إلى وقوع حدث ولكن القارئ يحس أن مأساة ما سوف تقع في هذا اليوم الذي يسير القصة فيه.

وسرعان ما تقع الحادثة: «ضبطت أصابعها على العصا الكمان ثم على الخيوط ليخرج أول نغم مصحوب بأنين عميق سرعان ما تبعه أنين موجع آخر اختلط فجأة بانفجار ضخم وجاف صم أذنيها...» (م.ن: ١٩) والحادثة هي إصطدام طائرتين بالبرجين التوأمين في نيويورك. بعد هذه الاشارات الاستباقية لانجد تقنية الاستباق في النص كثيراً ويجب الإشارة أن المقاطع الاستباقية لا تمتد في النص في مقابل الاسترجاعات التي تشغل حيزاً أكبر في السرد. والروائي استطاع أن يوجّه إنتباه القارئ لمتابعة الأحداث من

خلال هذه الاشــارات الاســتباقية والقارئ يســير جنباً إلى جنب الشخصيات وتخلق الاســتباقات فيه حالــة الانتظار والترقب حتى تنتهى إلى الحدث الرئيســى ومع تقدم السرد دائماً يزداد شوق ورغبة القارئ للكشف عما سوف يأتى فى القصة.

أمــا إذا أردنــا أن نوضّح كيفية توظيف المفارقات الزمنيــة أى التلاعب الزمنى فى الرواية بصورة كاملة فعلينا أن نبيّن الاختلاف بين زمن القصة وزمن الخطاب لأنه يمكن لقصة واحدة أن تكون لها خطابات مختلفة وهذا حسب اختيار الكاتب، والروائى يعلم القصة من البداية إلى النهاية ويجب أن يختار نقطة يبتدئ بها ســرد الأحداث ثم أحياناً -خاصة فى الرواية الحديثة- ينتقل السرد إلى الماضى أو المستقبل وينتج تكسير الزمن الموضوعى. هنا نأتى بذكر الأحداث الرئيسة فى القصة كما وقعت فى الحقيقة أى زمن الحكاية (الزمن الأول) ثم نعيّن كيفية توظيفها عبر الخطاب الروائى أى كيفية ترتيبها فى الرواية (الزمن الثانى) أى زمن الخطاب حتى نعرض للقارئ صورة شاملة من التلاعب الزمنى عند الكاتب.

زمن الحكاية: يبدأ زمن القصة من مرحلة طفولة شــريف وهو فى الخامسة من عمره وفى هذه الأثناء يحدّث الراوى عن اتفاقية "ســايس بيكو" التى تقســم البلدان العربية حتــى تكون تابعة للدولتين المســتعمرتين أى الإنجليز وفرانســا وعلى أساســها يكون العراق وفلســطين تحت وصاية إنجليز وســورية فى وصاية فرانسا فى آذار ۱۹۱٦م، ثم يروى بابا شــريف حادثة إعدام الثوريين والأحرار، منهم ســليم الجزايرى أبو شريف فــى يوم ۱٦ مى۱۹۱٦م ، ورحلته (شــريف) مع أمه إلى دمشــق وحــىّ "العمارة" عند عمه عزالدين، والوقائع التى حدثت فى دمشــق ومســاعى أمير سعيد الجزائرى لوقوع الســلام بين العرب والأتراک وذكريات شــريف مع عمه عزالدين، ثم إرسال رسالة من جانب الوزارة الخارجية البريطانية إلى أحد أقطاب الصهيونية وطلب تشــكيل حكومة صهيونية لليهود فى فلســطين فى نوامبر ۱۹۱۷م، وتسليم القدس للإنجليز فى ۹ دسامبر ۱۹۱۷م، ثم رواية مســاعى أمير فيصل (قائد قوات العرب) ولورانس وشــريف ناصر وامير عبد القادر الصغير وأمير محمد ســليم الجزايرى لتشــكيل حكومة عربية مستقلة بعد انكسار سيطرة العثمانيين، ووقوع الإختلاف بين رجال الثورة وقتل أمير عبد القادر

الصغير على يد لورانس، ثم حكاية رحلة شـريف وأمه إلى بيروت، وإتفاقية ٣ كانون الثاني ١٩١٩ م وهجرة اليهود إلى فلسطين، خروج أمير فيصل من فلسطين وذهابه إلى الإنجليز وانكسـار ثورة العرب، ثم يدخل شـريف في حرب ضد الفرنسيين للدفاع عن سورية ويجرح في الحرب، بعدها يخطب عزالدين أمه ولكنها ترفض طلبه، ثم نقرأ حكاية رحلة شريف وأمه إلى فلسطين حيث تجرى الأحداث في حدود سنة ١٩٢٩م، وتتزوّج شـريف بمانيا إبنة خالته، ثم يروى أوضاع فلسطين في هذه السنوات والاختلافات بين الفلسـطينين والصهاينة، وشـهادة عزالدين بعد إلتحاقه إلى الثوار، ورحلة شريف وأمه إلى دمشـق لتعزية أعمامه، ورواية زمن يلتحق شريف إلى المجموعة الكشافة الشبابية في حيفا التي تعمل في حماية البلد من هجرة اليهود السرية إلى القدس. ثم ينجو شريف ممرضـة يهودية -اسمها راشـيل- من البحر حين هجرتها إلى القـدس وهي كادت أن تغرق في البحر، ثم تقع الحرب العالمية الثانية في سنة ١٩٣٩م، مرة أخرى يلتقي شريف براشـيل ويُغرم بها، ثم تتصاعد الخلافات بين هاغانا والفلسطينيين ويقع الحرب بينهما، بعدها ينضم شـريف إلى القوات الفلسـطينية للدفاع عن أراضيهم ثم يجرح في الحرب، بعده يسمع خبر هجوم الهاغانا إلى عائلته حيث قتلوا أمه يما صفية ومانيا رمت بنفسها من الطابق العلوي حتى لا تدنسها أيديهم وهي كانت حاملاً في الشهر السابع، ويهاجر شـريف مع إبنته إلى أمريكا، ثم رواية موت مايا في خريف سنة ٢٠٠٠م، وقوع حادثة انفجـار البرجين التوأمين فـي نيويورك حينما كان يتدرب جـاز (ابن مايا) مع ميترا قطعة موسيقية في ١١ سبتامبر ٢٠٠١م، ذهاب جاز إلى المستشفى لمساعدة المجروحين لأنه كان طبيباً في السـابق ثم يواجه جاز بأعمال عنصرية ضد المسـلمين حيث هجم جماعـة إلى أوبرا، يذهب جاز إلى معـرض الصور كفاحاً ضد الأعمال العنصرية، وبعد رؤية صورة من إعدام بعض الأشـخاص يصرُّ جاز على السـفر إلى طوليدو عند جده بابا شريف للكشف عن اسرار تلك الصورة، ويتم اللقاء مع بابا شريف ومرور ذكرياته والعـودة إلى الماضـي، ثم إعادة السـيمفونية من جانب جاز وانجاز سـيمفونية "رماد الشرق" وحضور بابا شريف في قاعة أوبرا.

زمن الخطاب: تبدأ الرواية بحوار جاز مع صديقته ميترا حين تدريب الموسـيقى في

الشــقة القريبة بالبرجين التوأمين في نيويورك في ١١ ســبتامبر ٢٠٠١م، وهو يستعيد ذكرياته مع أمه ويشير إلى موتها، ثم تقع حادثة انفجار البرجين التوأمين ويذهب جاز إلى المستشفى لمســاعدة المجروحين، ثم يشاهد الأعمال العنصرية ويذهب إلى معرض يعرض فيه صوراً من تاريخ العرب، (في هذه المقاطع يســترجع ذكرياته مع أمه أيضاً) بعده يســافر إلى طوليدو عند جده لكشــف الحقايق، ثم يزور بابا شــريف ويبدأ مرور الذكريــات والعودة إلى الماضي، ورواية مرحلة طفولة بابا شــريف وهو في الخامســة من عمره ويشــاهد إعدام أبيه وأصدقائه بدســتور من جمال باشــا الســفاح في ساحة الــبرج بيــيروت، ثم رواية الوقائع التاريخية في الســنوات ١٩١٦م، ١٩١٧م، ١٩١٨ م و١٩١٩م، والعــودة إلى زمــن الحاضر حيث يفكر جاز في إعادة الســيمفونية، ثم مرة أخرى تعود القصة إلى الماضي، ويدخل بابا شــريف في جبهة الحرب ضد الفرنســيين ويجرح في الحرب، ثم يعود الســرد إلى زمن الحاضر ويعرض حوار الشــخصيات في الحاضر السردي ومرة أخرى يرجع إلى الماضي ويروي أحداث فلسطين بين السنوات ١٩٢٠ م و١٩٣٨ م والخلافــات بين الصهاينة والفلســطينيين والحــرب بينهما وهجرة اليهود إلى فلســطين و... ثم يرجع الســرد إلى الزمن الحاضر،عندما يسعى جاز لإنجاز سيمفونية تنعكس آلام جدّه وأحزانه وخيبات العرب في هذا القرن وينتهي القصة بموت بابا شريف في نهاية سيمفونية "رماد الشرق".

يمكــن أن نقيس زمن الحكاية بزمن الخطاب عبر الجدول التالي الذي جاء فيه أهم الأحداث:

زمن الحكاية	زمن الخطاب
طفولة شريف	حوار جاز وميترا في البيت
اتفاقية سايس بيكو ٦١٩١	انفجار البرجين التوأمين ١١ سبتامبر ١٠٠٢
إعدام الثوريين مي ٦١٩١	حضور جاز وميترا في معرض الصور
أحداث فلسطين ٧١٩١-٩٢٩١	سفر جاز وميترا إلى طوليدو
هجوم هاغانا إلى عائلة شريف	مرور ذكريات بابا شريف

هجرة شريف وإبنته إلى أمريكا	حادثة إعدام الثوريين ٦١٩١
١١ سمبتامبر ١٠٠٢	رواية أحداث ٧١٩١-٩٢٩١
سفر جاز وميترا إلى طوليدو، عدة أسابيع بعد ١١ سمبتامبر	هجوم هاغانا إلى عائلة شريف
مرور ذكريات بابا شريف	العودة إلى زمن الحاضر وإعادة السيمفونية
إعادة السيفونية من جانب جاز	رواية أحداث فلسطين ٠٢٩١-٨٣٩١
إنجاز سيمفونية "رماد الشرق"	إنجاز سيمفونية "رماد الشرق"

هـذا الجدول يعرض لنا كيفيـة رواية أحداث القصة عند الكاتـب وكما نرى تبدأ الرواية من زمن الحاضر ثم تسترجع أحداث الماضى و أحيانا ترجع إلى الحاضر وفى النهاية يختم الكاتب القصة بإنجاز سيمفونية رماد الشرق فى الزمن الحاضر.

تمظهرات الإيقاع الزمنى فى رواية "رماد الشرق"

أما بالنسبة إلى كيفية حركة الزمن السردى فى رماد الشرق، فندرس تقنيات تسريع السرد وإبطاء السرد.

تسريع السرد

ويقوم الكاتب بتسـريع السرد عن طريق تقنيتى الخلاصة والحذف ليسرع زمن سرد الأحـداث، وفى الوهلة الأولى نتطرق إلى الخلاصة، وفى الرواية كثيراً ما نشـاهد أن الكاتب يسـتخلص أحداث الماضى الطويل فى جملات أو صفحة أو فقرة،كهذه الفقرة: «وقـع العديد من الحوادث، أخطرها حادثة أيلول ١٩٢٥م إثر صدور قرار يحظر على اليهود أن يجلبوا إلى الحائط كراسي ومقاعد حتى ولو كانت الغاية منها جلوس الطاعنين فى السن والعجزة عليه ثم حادثة ٢٤ ايلول ١٩٢٨م وهو يوم عيد الغفران عند الطائفة اليهودية. أيدت حكومـة جلالة الملك الإجراءات التى اتخذها المسـتر "كيثروش" حاكم مقاطعة فلسـطين، رفع بمسـاعدة البوليس ذلك السـتار الذى كان قد أثار وضعه علـى الرصيف تجاه الحائط فيما مضى شكاوى المسـلمين باعتبار أن وضعه هناك من المستجدات غير المعهودة. فوقعت القلائل التى جاءت بنا إلى هذا المؤتمر فى اليوم الأول من شهر تشرين الثانى من سنة ١٩٢٨

م وترأسه سماحة الحاج أمين الحسينى مفتى القدس ورئيس المجلس الاسلامى الأعلى... .» (الأعرج، ج٢، ٢٠١٣م: ٤٧)

هنا الراوى يأتى بمرور سريع على فترات زمنية حكائية، لأنه لا يرى فى هذه الأحداث ما يهم القارئ لهذا يتجاوز هذه الأحداث الثانوية ليقوم بتسريع السرد فهو يلخص أحداث ثلاث سنوات من القصة فى هذه الفقرة. وأكثر التلخيصات تكون فى الزمن الماضى وأحياناً يلخص الراوى حوادث الحاضر السردى أيضاً ولكن تكثيف زمن السرد فى عدة أيام أدّى إلى بروز التلخيصات الاسترجاعية واهتمام الرواية الحديثة باللحظة الحاضرة والحالة النفسية للشخصيات والتكثيف للزمن الحاضر يتطلب هذه الخلاصات الاسترجاعية، والروائى يريد أن يجعل القارئ يغوص فى عمق الحاضر ويسترجع أحداث الماضى لإضاءة الزوايا المظلمة فى الحاضر، وبسبب طول زمن الحكاية فلا بد أن يستخدم واسينى تقنية الملخص لتسريع زمن الخطاب. والخلاصة الاسترجاعية مع أنها تعمل على تسريع زمن السرد فى الماضى ولكن بالمقابل تبطئ السرد فى الحاضر. ومن جهة أخرى يمكن القول إنها تعمل على تسريع زمن الحاضر أيضاً وهذا من خلال خلاصة الأحداث الماضية ولا تعطى بهذه الأحداث بصورة تفصيلية.

والتقنية الأخرى لتسريع الزمن السردى هو الحذف، والراوى يقوم بحذف بعض الفترات الزمنية التى لم تقع فيها أحداث مهمة تؤثر على سير القصة وتطورها. ومن نماذج الحذف فى الرواية يمكن أن نشير إلى الحذف الذى وقع فى زمن حاضر السرد وهو بعدما تقع حادثة انفجار برجى نيويورك، قرر جاز أن يراجع المستشفى لمساعدة الجرحى وخرج من البيت: «قلت الحركة فى شوارع نيويورك الواسعة وسادت حالة ذهول غريبة تشبه إغفاءة الموت ...» ثم هنا يقفز السرد إلى زمن يكون جاز فى المستشفى: «عندما أراد جاز أن يرتاح قليلاً فى شرفة المستشفى امتلأت رئتاه وأنفه بروائح الأدوية...» وفى المقطع الآتى نشاهد أنه يوضح مدة هذا القفز الزمنى: «منذ يومين لم يغمض جاز عينيه... عندما صعد الأدراج الخمسة للمستشفى لأول مرة، لم يكن يقدر هول الفاجعة.» (الأعرج، ج١، ٢٠١٣م: ٢٨) إذن نرى أن الراوى يحذف تفاصيل هذين اليومين من القصة ويعلن

مقاديــر هذا الحذف أيضــاً. إن الكاتب يحــذف مقاطع زمنية عديــدة خاصة فى زمن الماضــى ويكون الحذف غير المعلن حيث يصعب تعيــين المدى الزمنى المحذوف بصورة دقيقــة. وأحيانا يقوم بحذف عدة أيام كما حذف تفاصيل يوم أو أيام قبل ســفر جاز و ميترا إلى طوليدو. أما كثيرا ما يلجأ واسينى إلى الحذف فى زمن ماضى السرد لأنه من الصعب سرد الأيام والحوادث التى وقعت فى سنوات طويلة عبر الزمن الكرونولوجى أى التسلسل الزمنى. على سبيل المثال فى مقطع يحذف الراوى فترات زمنية ويقفز إلى زمنٍ دخل شريف فى مجموعة الشباب لحماية البلد من هجرة اليهود السرية إلى القدس: «**فجأة تغير لون الســماء المســائية واهتزت الخيمتان الصغيرتان المختبئتان وراء الهضبة التى تخبــئ جزءاً من خليج حيفــا... الناظور الذى لم يغادر عينى أحمد العكى لم يظهر له بعد الصيد الذى كنا ننتظره بفارغ الصبر ونثبت للحاكم الإنجليزى أن ما يُشاع عن الهجرة السرية لم يكن مجــرد كلام.**» (الأعرج، ج٢، ٢٠١٣م: ٨٧) ولا يمكن تحديد الفترة المحذوفة وهى غامضة عند القارئ لأن الراوى لا يحددها. خلاصة القول إنه عندما يقفز الراوى بعض الفترات الزمنية من القصة يقوم بتسريع وتيرة السرد من خلال تقنية الحذف.

والروائى يدرک أن الأحداث التاريخية المحذوفة لا تضيف شــيئاً جديداً ومهماً إلى ســير أحداث الرواية ويوظف القاص تقنية الحذف الزمنى واسقاط بعض السنوات فى المقاطع الســردية ويكثر القفزات الزمنية بســب امتداد الزمن السردى وهو يسرد كما ذكرنا أحداث قرن بكامله تقريباً وهذا يدفعه إلى استخدام تقنيتى الحذف والخلاصة.

إبطاء السرد

وبالنســبة إلى إبطاء الســرد، فإنه يتم عن طريق تقنيات المشهد والمونولوج والوقفة الوصفيــة، عندئــذ يقدم الكاتب فــى مقطع طويل من الخطاب، فــترة زمنية قصيرة من الحكاية.

فى الوهلة الأولى ندرس تقنية المشهد الذى يتطابق فيه زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق وإبطاء السرد عن طريق تقنية المشهد يتم من خلال الحوار الآنى والحوار الاســترجاعى. إن الحوار الآنى يجرى فى حاضر الســرد وأكثر الأحيان تتم

الحوارات بين ميترا وجاز، هنا نلاحظ مقطعاً من الحوار:

«التفت جاز نحو جون كأنه يستنجد به، ولكن هذا الأخير فهمه جيداً.

– لا تهتم مايسترو،سنواصل غداً أو بعد غد مع كل أعضاء الفرقة. يستحسن أن ترتاح قليلاً حتى تعود لنا فی كامل قواک. لقد إشتغلت كثيراً. ميترا على حق.

– بذهنک فلم جديد يا ميترا؟ أنا كذلک مشتاق إلى رؤية فلم.

– جاز...لم آت لهذا. تذهب معی إلى الإنترناشونال سنتر أوف فوتوغرافی... .» (الأعرج، ج۱، ۲۰۱۳م: ٦٤)

والحوار الاسترجاعی كثيراً ما يستخدم فی هذه الرواية والراوی يستعيد حواره مع شخصيات عديدة طوال القصة وأحياناً تغطی هذه الحوارات صفحات عديدة من الرواية وتتعب القارئ أحيانا بما تتضمن من قضايا سياسية، ولكن كلام الشخصيات يعرض أوضاع المجتمع والاحوال السياسية والاجتماعية ومن نموذج الحوار فی الماضی ما وقع بين الناس فی المقهی الساحة فی حی المغاربة بدمشق، والمقهی يعد مكاناً لتبادل الآراء عند الناس فی القصة: «– خيو؟ بتعرف شو اللی صار؟ يقال إن أحد ضباط الإنجليز فكر فی ترحيل السكان من هذا الحی وغلقه وتدميره عن آخره وتحرير الطريق أكثر باتجاه ساحة البراق لكی يتمكن اليهود والمسلمون من أن يرتادوا المكان بدون مصاعب تذكر...

– هيدا الزلمی اللی بيفكر هيک حابب أمه تندبه؟ مين اللی راح بيقلل، حرب أهلية.

– هو سائل عن الحرب الأهلية؟

– بس ما بيعرف أنها يمكن أن تأكل رأسه كمان قبل غيره.» (م.ن: ۱۵۵)

وبعد هذا الحوار يأتی كلام الراوی وهو يصف الأوضاع ويفسرها ثم نلاحظ بقية الحوارات فی المقهی ويمتد المشهد فی عشرة صفحات ويعمل فی إبطاء وتيرة السرد.

والمونولوج أيضاً يعدّ طريقة أخرى لابطاء السرد وفی هذه الرواية كان المونولوج فی أكثر الأحيان بصورة غير مباشرة وعن طريق الراوی العليم وهو يقدم ما يجول فی ذهن الشخصيات. هنا نشير إلى نموذج من هذه التقنية حيث يقول جاز بنفسه: «أی عيد ميلاد وسط خراب كهذا بدأنا نخرج من ركامه بصعوبة؟ تساءل جاز وهو يبحث عن مبررات: من يدری؟ ربما لأنها هی كذلک مأخوذة معی بنفس هاجس السيمفونية التی يجب

أن أنتهي منها. هذا وحده كاف لأن يخلق حيرة كبيرة لدى الإنسان ويحجز فكره ونباهته المعتادة في دائرة ضيقة هو الأقدر على الإحساس بها... .» (الأعرج، ج١، ٢٠١٣م: ٨٠) والمونولوج غير المباشر مثل: «خشي جاز أن يكون قد أثقل على جده ولكنه عندما عرف أنّ حركته هي جزء من طقسه اليومي، تفهمه ... .» (م.ن: ١١٩)

والتقنية الأخرى لابطاء السرد عند الكاتب هي الوقفة الوصفية التي تستخدم في جميع الروايات ولا نجد رواية بدون الوصف ويأتي الراوي بوصف الشخصيات والأمكنة والأحداث و... هنا نشير إلى نموذج من الوقفة الوصفية: «عندما تكون ميترا في صفائها العالي، لا تفعل شيئاً، تفتح محفظتها الصغيرة وتذهب آلياً نحو قارئ الأقراص المضغوطة وتضع في عمقه قرص ماريا كالاس التي يحبها جاز، وتعود إلى الكنبة تفتح كتابها الكبير الشاهنامة للفردوسي وتشرع في الغوص في قصصه القديمة ولا تتكلم طوال الليل عن شئ آخر غير الشعر.» (الأعرج، ج١، ٢٠١٣م: ٥٧)

هنا الوقفة الوصفية تعرف إلينا جزءاً من شخصية ميترا صديقة جاز وكثيراً ما نلاحظ أن الراوي يصف الشخصيات. ووصف المكان وديكور الأحداث أيضاً شائع في الرواية منها وصف ديكور السيمفونية في أوبرا بروكلين:

«انطفأت الأضواء الرئيسية إعلاناً عن البداية واشتعلت النواصات الجانبية، يخترقها اللون الأزرق الباهت والأخضر الناعم والأحمر الذي تبعثر على الجوانب الأمامية لزوايا القاعة وعلى ستائر الأوبرا المرصعة بالنجوم التي التمعت تحت انعكاسات الإنارة. بدا ديكور القاعة الواسعة، المخمل الآجري والقطيفة السوداء والجلد الرمادي الفاتح، ناعماً وألوانه هادئة وغير مستفزة للحواس.» (الأعرج، ج٢، ٢٠١٣م: ٣٨٦)

هذه الوقفات الوصفية إضافة على أنها تعمل على إبطاء السرد تمنح الراوي المجال ليضيف بعداً جمالياً يؤثر في القارئ ويجعل فيه إحساساً بأنه حاضر في الحدث ومشارك فيه. وواسيني يلجأ إلى هذه الأدوات إبداعاً في حركة الزمن السردي. ويستخدم كل هذه التقنيات أي الحذف والخلاصة والمشهد والمونولوج والوقفة الوصفية في روايته وهذا التوظيف يؤدي إلى تبدلات وتنويعات في بنية الزمن الروائي في "رماد الشرق".

وبالقياس إلى نسبة الحقبات الزمنية التي جاءت في الحكاية مع نسبة الصفحات

التـــى إختصها الكاتـــب لهذه الفترات نجد أنه أحياناً غير متـــوازن. مثلا من صفحة ٦٠ إلى ٩٨ يأتى الكاتب بســـرد أحداث يوم واحد مـــن زمن الحاضر فهو يوم ميلاد جاز، مع أنه من صفحة ١٠ (بداية الرواية) حتى صفحة ٦٠ يســـرد أحداث عدة أسابيع. وفى اســـترجاعات الماضى أيضـــاً، أحياناً حادثة واحدة كحادثة إعـــدام الثوريين تأتى فى فصل بصورة مســـتقلة فى مقابل أحداث تُلخَّص فى صفحة واحدة وكل هذا يدلّ على أهميـــة بعض الوقائع فى ســـير أحداث الرواية لهذا تغطى هـــذه الوقائع حيزاً كبيراً من النص على ســـبيل المثال يوم ميلاد جاز، هنا إبطاء الســـرد عن طريق المشهد الحوارى والوقفات الوصفية من جانب الكاتب يمنح بعداً جمالياً ورومانســـياً للنص ويساعد على تكســـير رتابة النص وجموده خاصة بعدما واجهه القـــارئ من أحداث كحادثة انفجار البرجـــين التوأمين ووقوع الأعمال العنصريـــة، ثم ما يأتى فى النص من الحوارات بين الشـــخصيات فى معـــرض الصور(فى هذا اليوم) يكون بمثابـــة مقدمة للدخول فى عمق الأحداث التاريخية فيما بعد.

هذا وتعدّ حادثة إعدام الثوريين فى ســـاحة الـــبرج -كما ذكرنا- من أهم حوادث الرواية لهذا يختص الراوى فصلاً كاملاً بسردها وأحياناً يحذف الراوى تفاصيل أيام من النص أو يلخص بعض الأحداث الثانوية غير الموثرة فى سير تطور أحداث الرواية. أما من اللازم أن نشير إلى أن هذا الراوى الداخلى -شخصية بابا شريف- بعض الأحيان يهمل إيجاد التناســـق بين كم الســـرد وأهمية الحدث، هذا ما نشـــاهده فى ســـرد حادثة إغتيال هاغانا إلى عائلة الحســـينى حيث تقتل فى الحادثة زوجة شريف "مانيا" وأيضاً أمه "ياصفية" وهما من الشـــخصيات الأصلية ولكن الإشارة إلى الحدث بصورة موجزة جداً وفقط عبر قراءة الخبر من الصحيفة وتوضيح مختصر من جانب خال شريف. ويبدو أن القارئ لا يشفى غلته فى فهم تفاصيل الكارثة مع أن الكاتب كان بامكانه أن يختص حيـــزاً أكثر من النص لهذا الحدث الذى كان بامكانه أن يؤثر فى عواطف القراء لإيجاد صلة عميقة مع القارئ. وربما الســـبب هو أنه يرتبط بالحالة النفســـية لشخصية الراوى والحدث ثقيل بالنســـبة اليه ولهذا يمر بســـرعة منه ولكن هذا أيضاً ليس تبريراً صحيحاً مائة بالمائة لأننا شـــاهدنا فـــى النص عندما يكون الراوى الداخلى عاجزاً عن ســـرد

حدث بسبب عدم الإحاطة به فالراوی العلیم یقوم بسرد الحدث. إذن یبقی السوال فی ذهننا لماذا الکاتب هنا لا یوظف الراوی العلیم حتی یعطی معلوماتاً أکثر من الواقعة؟ ویبدو لنا أن الکاتب أغفل هذا الموضوع.

النتیجة

بما أن واسینی الأعرج ینتمی إلی جیل التجدید والتجریب فی الروایة الجزایریة فیقوم بالإبداع فی آلیاته السردیة خاصة فی عنصر الزمن. ونلاحظ فی "رماد الشرق" الإبداع فی الزمن الروائی خاصة فی تداخل الأزمنة والتلاعب الزمنی.

هناک الإبداع فی الإطار الزمنی للروایة حیث تبدأ الروایة بالمشهد الحواری ویختلف عن زمن الروایة التقلیدیة التی کانت تبدأ عادة بتوصیف إطار الأحداث أی مکانها وزمنها أو التعرف بالشخصیات، ولکن روایة "رماد الشرق" لا تخضع بإطار جاهز ومعین من قبل. ثم لاحظنا أن واسینی اختار فصل الخریف لابتداء روایته ونظن مسوغ هذا الاختیار کونه ینعکس إحساساً بالخیبة والحزن وهذا یلائم مع أحوال الشخصیات فی القصة. وزمن القصة یبدأ من طفولة بابا شریف وحادثة إعدام أبیه حتی أواخر عمره ولکن زمن الروایة (الخطاب) یبدأ من یوم ١١ سبتامبر (زمن الحاضر) ثم نری خلال الاسترجاعات، العودة إلی أوایل القرن العشرین أی أیام طفولة بابا شریف وفی النهایة تختتم الروایة بانجاز سیمفونیة رماد الشرق أی الکاتب خلال روایة عدة أسابیع من حیاة جاز ومیترا فی سنة ٢٠٠١ م یذهب بالقارئ إلی أعماق التاریخ. إذن تغطی الروایة أهم الحوادث خلال سنوات ١٩١٦م-٢٠٠١م.

إن عدم التطابق بین نظام السرد ونظام القصة یُحدث المفارقات الزمانیة والکاتب عبر تقنیتی الاسترجاع والاستباق یکسّر عمودیة السرد فی روایته لتجسید رؤیة فکریة وجمالیة. ویکون أکثر الاسترجاعات فی الروایة من نوع الاسترجاع الخارجی ذی المدی البعید والراوی یستعید ذکریات طفولته ومن خلالها یشیر إلی الأحداث التاریخیة خلال القرن العشرین وتکاد تشکل هذه الاسترجاعات ظاهرة غالبة فی الروایة وتلعب الحواس دوراً هاماً فی إثارة الذاکرة لاسترجاع الماضی وأهم محفزات الاسترجاع فی

الرواية هـو رؤية الصور القديمة المتعلقة بالأحداث التاريخية كاعدام سليم الجزائرى والثورة العربية و...، إذن هذه الاسترجاعات ضرورية فى كشف ماضى الشخصيات وكشف جذور وقائع الحاضر فى الماضى، والهدف الأساس للكاتب هو كشف بواعث ما يجرى فى أواخر القرن العشرين من الظلم والإغتيال والإرهاب عبر الرحلة إلى أوائل القرن. يجدر الإشارة أننا نلاحظ فى الرواية الاهتمام بالزمن التاريخى أى إننا قبالة رواية تاريخية تقدم إلينا معلومات كثيرة عن تاريخ العالم العربى فى هذا القرن.

وبما أن رواية "رماد الشرق" تغطى فترة زمنية طويلة للسرد وهى قريب بقرن كامل؛ لهذا يوظف الروائى تقنيتى التلخيص والحذف بالنسبة للأحداث الثانوية غير الموثرة فى الرواية لتسريع زمن السرد. وأحياناً يقوم بابطاء السرد عبر تقنيات كالمشهد الحوارى والمونولوج والوقفة الوصفية ويستخدم هذه التقنيات بالنسبة إلى الأحداث الهامة فى الرواية أو للتعرف إلى بواطن الشخصيات وأفكارها وعقائدها وجزئيات الأحداث، مع هذا ذكرنا فى المقال نموذجاً من عدم رعاية التوازن بين كم السرد وأهمية الحدث ولكن هذا الأمر يكون نادراً فى الرواية وفى الغالب أجاد واسينى فى إيقاع الزمن الروائى. إذن كل هذه التقنيات -لابطاء السرد وتسريع السرد- تعمل على إيجاد التنويع والتبدل فى بنية الزمن الروائى فى "رماد الشرق" وتخلّص النصَ الروائى من الرتابة والجمود، والمفارقات الزمنية تستعمل فى آثار الكاتب بكثافة وواسينى عبر الاسترجاع -خاصة- يخلق زمناً ثانياً غير الزمن الحقيقى وقصده إستحضار التاريخ إلى جانب التوجه إلى زمن الحاضر أى خلط بين التراث والحداثة، حتى أصبح الأمر من ميزات رواياته. وهذا التلاعب يمنح للنص حيوية تثير انتباه القارئ وتشوقه لمتابعة القصة حتى النهاية والقارئ عبر هذه التنقلات يكشف بالتدريج رموز القصة وهذه الصعوبة فى الفهم فى النهاية تحدث فيه نوعاً من التلذذ.

المصادر والمراجع

الأعرج، واسينى. (٢٠١٣م). رواية رماد الشرق (١) خريف نيويورك الأخير. ط١. بيروت وبغداد: منشورات الجمل.

الأعرج، واسـيني. (٢٠١٣م). رواية رماد الشـرق (٢) الذئب الذي نبت فـي البراري. ط١. بيروت وبغداد: منشورات الجمل.
ابن منظور، محمد. (١٩٩٢م) .لسان العرب. ط١. بيروت: دارالصادر.
باتـول، عرجـون. (٢٠٠٨م). «عبدالقـادر عميش في بياض اليقـين من رواية التجربـة إلى رواية التجريب». مجلة التبيين. العدد٣.
بحراوي، حسن. (١٩٩٠م). بنية الشكل الروائي. ط١. بيروت: المركز الثقافي العربي.
بن سـعدة، هشام. (٢٠١٤م). بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح. مذكرة لنيل درجة الماجستير. الجزائر: جامعة تلمسان.
بوتور، ميشال. (١٩٨٢م) . بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس. ط٢. بيروت: منشورات عويدات.
تودوروف، تزفطان. (١٩٩٢م). مقالة مقولات السرد الأدبي (ترجمة حسين سحبان و فؤاد صفا) طرائق تحليل السرد الأدبي. ط١. سوريا: منشورات اتحاد كتاب المغرب.
جنيـت، جيرار. (١٩٩٧م). خطاب الحكاية. بحث في المنهج. ترجمة محمد معتصم. عبدالجليل الأزدي. عمر حلي. ط٢. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
حجازي، سمير سـعيد. (لاتا). النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة. لامک: دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية.
الحمداني، حميد. (١٩٩٣م) . بنية النص السردي. ط٢. بيروت: المركز الثقافي العربي.
زيتوني، لطيف.(٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. ط١. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
عيلان، عمر.(٢٠١٢م) . في مناهج تحليل الخطاب السردي. لامک: دار الكتاب الحديث.
القصراوي، مها حسن. (٢٠٠٤م). الزمن في الرواية العربية. ط١. الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.
همفري، روبرت. (٢٠٠٠م). تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة محمود الربيعي. القاهرة: دار غريب.
رسالة واسيني الينا عبر ايميل: ٤ سمبتمبر ٢٠١٥م.
حوارنا مع واسيني الأعرج : ٢٤ سبتمبر ٢٠١٥م.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

صص ٧٤ ـ ٤٥

ملامح الثورة والمقاومة في شعر أبوالقاسم لاهوتي

علي گنجيان خناري(الكاتب المسؤول)*

ثريا رحيمي**

الملخص

يعتبر أبوالقاسم لاهوتي شاعرا رائدا في الأدب الفارسي وشعره كرواية تاريخية تروي لقارئها ما جرت لإيران في عصره. فهو شاعر عظيم يعرف مسؤولية الشاعر في المجتمع، وأهمية الشعر وتأثيره في قلوب الناس جاهدا إلى استنهاضهم أمام الاستبداد، ويصبّ أفكاره التحررية والإصلاحية في قوالب شعرية عذبة، ويدعو الناس إلى المقاومة أمام الظلم والفساد. تهدف هذه الدراسة من خلال إيراد نماذج من أشعار لاهوتي، إلى التعريف بشاعر كبير له في تاريخ الأدب الحديث في إيران صفحات حَرِية بالبحث والدراسة. تناول هذا المقال مضامين الثورة والمقاومة في شعر لاهوتي وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي، وقد توصل إلى أن أبرز هذه المفاهيم في شعره هو: الحرية، الذود عن الوطن، نقد الجهاز الحكومي، ذم الإستعمار، نقد الجهل والغفلة في الشعب واستلهام الأمجاد، مبينا أنه شاعر ملتزم يبعث الحماس في مشاهد القتال والنضال في البلد متعاضداً مع المحاربين لتحقيق الحرية والمساواة ومن جانب آخر، أكد على أن نزعات لاهوتي الحزبية وخضوعه للحزب الشيوعي، وكذلك الروح العسكرية المستولية عليه وحضوره في ساحات القتال، هما مجريان قد أدّيا إلى تحويل شعره إلى شعر رسالي ثوروي للدعوة إلى الثورة.

الكلمات الدليلية: التفاوت الطبقي، المقاومة، الثورة، الحزب الشيوعي، إيران، لاهوتي.

---

*. أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي، طهران، إيران

Pajuhesh1392@yahoo.com

**. طالبة مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٢/١٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١/١٧ش

المقدمة

إن أدب المقاومة هو أدب الوعى والتضحية للذود عن الهوية والوطن ويسعى لإثارة أحاسيس الناس واستنهاضهم ودعوتهم إلى دفع الذل والخنوع والاستسلام لظلم الظالمين وللضعف والفقر والجهل، ويحاول تفجير الطاقات الإيجابية لمواجهة الظلم والعدوان، وهو الوقوف فى وجه الظلم سواء كان مصدره داخليا أم خارجيا.

وأما أصحاب فكرة الأدب الرسالى، فيقولون إن حياتنا اليوم مليئة بالأحداث والوقائع فى كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فأصبح من واجب الأدب أن يتناول هذه الحياة وهذه الأحداث فيها.

ويصح أن يقال إن الأمة التى تكثر لديها الثورات و الأزمات هى أمة مصابة بحالة مرضية تحتاج إلى أطباء يشخصون أمراضها ويعالجون أدواءها. والأطباء هنا هم طائفة الكتاب والشعراء الذين يشاركون وجدانياً فى حوادث الأمة وأزماتها ومتاعبها، فهم قادرون، بما فطروا عليه من أحاسيس ومشاعر أكثر من غيرهم، على أن يشخصوا للأمة بلاءها ومرضها، وهم قادرون على أن يعالجوا هذا الداء، ويرسموا طريق النجاة والخلاص.

تأثر الشعراء فى إيران أيام لاهوتى، أو قل تأثر كثير منهم، بأحداث وطنهم السياسية وتياراتها الضخمة التى ألحت على الناس جميعاً. ولقد تأثر لاهوتى أيضاً بأحوال إيران هذه ولا سيما السياسية منها تأثراً كبيراً، فانغمس فى كثير مما كان يجرى فيه انغماساً نرى أبعاده بوضوح فى شعره فلم يترك لاهوتى هذه الأحداث تمرّ دون أن يكون له رأى فيها ، أو اجتهاد، أو تفسير وعندما يتقدم الباحث إلى دراسة شعر لاهوتى ليتبين صورة العصر فيه أو ليجمع الملامح النفسية للشاعر يجد أن شعره مرآة صافية صادقة تعكس روح العصر بوضوح، وتصور الشاعر فى مختلف أطوار حياته تصويراً دقيقاً أميناً.

أمّا الدراسة هذه فقد جاءت فى بضعة فروع بدأت بإيراد نبذة عن حياة الشاعر، إذ من المهم قبل الدخول فى ذكر مضامين الثورة والمقاومة التى أنشدها لاهوتى، استعراض حياة الشاعر، حيث اتصل الكثير من أفكاره وبعض جوانب آرائه بحياته وما لابستها من الظروف، فدراسة شعره لا يمكن أن تستقيم ما لم نلم بظروف أحاطت بحياته وهى

أمور تلقی أضواء كاشفة علی شعره. ثم تناول البحث بالتحليل مضامين الثورة والمقاومة فی شعر لاهوتی مع إيراد نماذج من شعره فی هذا المجال.

تهدف هذه الدراســة من خلال إيراد نماذج من أشعار "ابوالقاسم لاهوتی" ودراسة مضمــون الثورة والمقاومة فی شــعره، إلی التعريف بشــاعر كبير لــه فی تاريخ الأدب الحديث فی إيران صفحات حرية بالبحث والدراسة، ومع الأسف كأنه كان قسماً منسياً فی أدب عصره بسبب الظروف السياسية التی كانت قد ألقت بظلالها علی حياته، وكذلك نشاطاته السياسية المناوئة للحكومة التی أدت إلی هذا الإهمال المتعمد لذكره.

خلفية البحث

فيمــا يتعلق بســوابق البحث، لابد من الإشــارة إلی بعض الدراســات مثل «مقام زن در شعر ابوالقاســم لاهوتی، ايرج ميرزا وعارف قزوينی» ل"سعيد حاتمی وپروانه صفايی" التی نشرتها مجلة "زن وفرهنگ" سنة٢٠١٢ وقام الباحثان فيها بدراسة مكانة المرأة من منظار شــعر لاهوتی، والأخری: «بازتاب رئاليســم در اشعار لاهوتی» بقلم "مرتضی رزاق‌پور وسميه نوش‌آبادی" المنشــورة سنة ٢٠١٣م وتناولت بعض الجوانب مــن آرائه ومضامين أشــعاره، فضلا عن ذلک فقد كتب بحث بعنــوان «اولين وآخرين پيغام» بقلم "رحيم مسلمانيان قبادی" سنة ٢٠٠١م والذی يعتبر تعريفا بأعمال لاهوتی للاطّلاع علی خصائصه الشــعريّه. وهناک دراسة فی حياة لاهوتی ومضامينه الشعرية بقلم "محمود درگاهی" التی تحمل عنوان «پيشــاهنگ ســپاه ســرخ» وقد طبعت ســنة ٢٠٠٠م بمجلة "ايران شناخت" وقد أتی الدارس فيها بالمضامين الاجتماعيّة والثورويّة لدی الشــاعر منها الوطن، والحرية، ونزعات الشــاعر الدينيــة، و...، علاوة علی هذه الدراسات، فقد كتب "أحمد بشيری" مقدمة لديوان لاهوتی اشتملت علی حياة الشاعر ونماذج من أشعاره.

وأما الدراســات المركّزة علی شعر الثورة الدستورية والتی استهدفت صور المقاومة فی شعر الشعراء فهی كثيرة جدّا، منها:

كتاب «تاريخ تحليلی شعر نو» لـ"شمس لنگرودی ١٩٩٨، و«از نيما تا روزگار ما»

بقلم "يحيى آرين پور" ١٩٩٣، و«از بهار تا شـهريار» لـ"حسـنعلى محمدى" ١٩٩٣و... لكـن هذه الكتب قد تحدثت عن حيـاة لاهوتى بصورة وجيزة وأوردت شـذرات من أشـعاره فى مختلف أغراضه الشعرية دون أن تشـير إلى عناصر المقاومة التى اعتمدها الشاعر فى هذه القصائد.

أسئلة البحث

حاول هذا البحث بعد التعرف على حياة "ابوالقاسم لاهوتى" وظروف بلاده آنذاك وتحليل مضامين الثورة والمقاومة فى شعره، الإجابة عن الأسئلة التالية:

أ. كيف عبّر الشاعر عن ظروف بلاده فى أشعاره؟

ب. ما هى ميزات الثورة والمقاومة عند لاهوتى؟

ت. ما هى الموضوعات التى عالجها لاهوتى فى أدبه الملتزم؟

لمحة عن حياة لاهوتى

ولد أبوالقاسـم لاهوتى فى النصف الثانى من القرن التاسـع عشر وقد عاصر إحدى الأحقـاب الخطيرة مـن تاريخ إيران وهى حقبة حكومـة القاجاريين والبهلويين. كان والده أحمد إلهامى حذاء بسـيطاً متديناً، لكنه كان من أحرار الحركة الدسـتورية ومن أصحاب الشعر والأدب. (مشيرى، ١٣٥٧ش: ٧) نما لاهوتى فى ظل تعاليم أبيه وتعلّم منه حرية الفكر، وفى مثل هذا الجو، ومع تعرفه على الأدب، لمس المحنة والجوع بلحمه ودمه.

فى الثامن عشـر من عمـره، تعرّف بالوطنيين ودعاة النظام الدسـتورى وانخرط فى الحركة الدسـتورية فى صف فدائيى الحرية وتعاون معهم وأيّدهم بأشعاره ووضع قريحته المحراقة كسـلاح فتّاک فى أيدى الثوار، وما لبث أن علم لاهوتى أنّ سـلاح القلم ليس بكاف، فحمل بندقية وتحرک مع الثوار. (آرين پور، ١٣٧٤ش: ٤٩٢)

ذهب لاهوتى إلى مدينة قم بعد التجارب التى اكتسـبها من معارک القتال، والتحق بالـدرک الذى كان يدار من قبل السـويديين، وطرد منه بعد مدة وحكم عليه بالإعدام إثر سوء التفاهم، بتهمة الإقدام على التخريب، ولكنّه فرّ إلى الأراضى العثمانية وهناک واجه صعوبات ومشـكلات مدة من الزمن. (علـوى، ١٣٨٦ش: ١٧٥) وما مضت مدة

مـن تواجـد لاهوتی فی ترکیا حتی اندلعـت الحرب العالمیة الأولی، وبعد أن اشـتعلت نیرانها، اسـتغل لاهوتی اضطراب أوضاع إیران وعدم استقرارها وعاد إلی کرمانشاه، وفی السـنتین الأولیین من بدء الحرب العالمیة، أصدر صحیفة "بیسـتون" فی مسقط رأسه کرمانشاه، وعاتب القوات الأجنبیة وهاجمها فی هذه الصحیفة. (لاهوتی، ١٣٥٨ش: ٨١)

وبعد سـیطرة بریطانیا علی إیران، لم یتمکن لاهوتی من أن یسـتمر فی نشـاطاته السیاسـیة ولم یر بدّاً من الهروب، وهرب مرة ثانیة إلی ترکیا ونشـر هناک مجلة بارس الأدبیـة بمسـاعدة حملة الأقلام وشـعراء إیران وترکیا مثل حسـن مقـدم، خان ملک ساسـانی، رضا توفیق بک، وأدیب الممالک فراهانی، وقد خیّمت النزعة الوطنیة علی هذه المجلة، وکان لاهوتی رئیس تحریر القسـم الفارسی فیها وحسن مقدم رئیس تحریر القسم الفرنسی. (آرین پور، ١٣٧٤ش: ٤٩٢)

لم یـدم بقاء لاهوتی فی ترکیا طویلاً إذ بذل جهـده للعودة إلی وطنه فعاد إلی إیران مرة أخری. فبدأ العمل فی الدرک مرة ثانیة برتبة رائد. وفی سـنة ١٩٢١م قامت جماعة فی آذربیجان تحت قیادة لاهوتی بانقلاب عسـکری فی تبریز، وسیطر لاهوتی بمساعدتهم علی هذه المدینة، ولکن بعد عشـرة أیام هاجمت القوات الحکومیة تبریز وحرروها من أیدی هؤلاء. حیث فشـلت تلک الحرکة واضطر الثائرون إلی الهروب، ففر لاهوتی مع بعض ضباط الجیش إلی الاتحاد السـوفیاتی فی لیلة مظلمة من لیالی الشـتاء. (حقیقت، ١٣٨١ش: ٦١٥ – ٦١٧)

إن لاهوتی قضی القسـم الثانی من حیاته فی الاتحاد السـوفیاتی وفی طاجیکسـتان عموماً، کان لاهوتی فی بدایة إقامته بطاجیکستان معلم مدرسة ابتدائیة، وأما بعد دخوله فی الحزب الشیوعی فترقی فی سلّم التقدّم واحداً بعد آخر وأصبح رئیساً لأکادیمیة علوم طاجیکستان ووزیراً للمعارف. (محمدی، حسنعلی، ١٣٧٢ش: ٢٤٨)

لم یتفرغ لاهوتی للشـاعریة کعمل، فقد کان یقضی معظم وقته فی المشاغل السیاسیة والعسـکریة، ومع ذلک ترک أثراً إیجابیاً فی ثقافة الشعب الطاجیکی وفکره، وبقی اسمه موضع الاحترام بعد وفاته.

ملامح من الثورة والمقاومة عند لاهوتى

يعتبر لاهوتى شاعرا يعرف منزلة الشاعر ومسؤوليته فى المجتمع، وأهمية الشعر وتأثيره فى قلوب الناس واستنهاضهم أمام الاستبداد، وصبّ أفكاره التحررية والإصلاحية فى قوالب شعرية، ودعا الناس إلى المقاومة أمام الظلم والفساد. ولجأ إلى أساليب متنوعة مثل التحريض والتهديد والتحقير والتنويه، فى استنهاضه ودعوته إياهم إلى الثورة.

ارتبط الشاعر منذ بداية حياته بواقع الشعب وآلامه، حيث كانت القضايا السياسية فى سلم أولوياته، فهو كان يكتب للجماهير وللثورة ولحركات التغيير الصادقة التى كانت تنخرط فيها جموع الفقراء والمضطهدين، وقد استوعب أبعاد المشاكل السياسية فى إيران من خلال تجربته الخاصة ومعاناته من قمع الحريات، ولذلك فقد راح شعره ينبض بالقضية السياسية وأخذ يدافع عن الحريات ويسخر من النواقص ويبرز مدى التمزق الذى وصلت إليه الأمة.

إن ديوان الشعر الذى تركه لاهوتى، يشتمل على أشعار ذات نقاط ومعان يمكن أن تصبح تقارير لكثير من المسائل والأحداث فى تلك الفترة من تاريخ إيران وبعض البلاد المجاورة، وشعر لاهوتى رواية تاريخية موثوقة سجلت الأحداث والوقائع فى زمن الشاعر. حيث ينشد:

در آتش مبارزه زندگی من به پایان خواهد رسید دوران زندگی من، زمان شمشیر وآتش وخون بود

(لاهوتى، ١٩٧٩ش: ٢١٣)

- ستنتهى حياتى فى نار النضال والقتال. كان زمن حياتى، زمن السيف والنار والدم.

الصورة التى أوردناها بصورة وجيزة عن حياة الشاعر والظروف التى أحاطت بها، كلها مؤثرات قد أثرت فى شخصية الشاعر وفى حياته الشعرية ونظرة منا على مضامين أشعاره تؤكد لنا تأثير الأحداث المختلفة فى زمن الشاعر وخصائصه الشخصية عليها.

أ- حب الوطن والذود عنه

كان لاهوتى يعيش على ذكرى وطنه الذى غادره، وهو يتابع أخباره ويصفى لأهله

حبه ومودته، ویقف علی ما یصیبهم من المحن والظلم، فیذهب قلبه علیهم حسرات وتترامی إلیه أخبار المآسی التی یتخبط بها وطنه فتتلظی فی فؤاده النار. هو وطنیّ حقاً، ما نسی وطنه لحظة رغم بعده عن وطنه إیران لسنوات طوال، ورغم کونه شیوعیاً متعصباً، وکان یعتز به ویتباهی بشعبه، إلا أنه کان یغنی لإیران کالمغرم الذی بعد عنه حبه وغرامه. وکثیر من أشعاره الوطنیة، یعکس مشاعر حبه لإیران:

تنیده یاد تو در تار و پودم میهن ای میهن　　بود لبریز از عشقت وجودم میهن ای میهن
تو بودم کردی ازنابودی و با مهر پروردی　　فدای نام تو بود ونبودم میهن ای میهن

(المصدر نفسه: ٤٤)

– امتزجت ذکراک بسدای ولحمتی أیها الوطن، أیها الوطن وامتلأت حیاتی بحبک أیها الوطن.

– أنت أعطیتنی الحیاة وربّیتنی بالحنان أفدیک بکل ما لدیّ أیها الوطن.

لا یری لاهوتی وطنه المحبوب کما یرید، فوطنه مضطرب وقلق. فهو یصرخ ویتساءل:

وطن ویرانه از یار است یا اغیار یا هر دو؟　　مصیبت از مسلمانهاست یا کفار یا هر دو؟
هر کسی داد وطن خواهی زند اما نمی‌دانم　　وطن‌خواهی به گفتار است یا کردار یا هر دو

(المصدر نفسه: ١٢٥)

– أ دمار الوطن من الصدیق، أم من الغیر، أم من کلیهما، المصیبة من المسلمین، أم من الکفار، أم من کلیهما؟

– کل شخص یدّعی الوطنیة ولکن لا أدری هل الوطنیة بالقول، أم بالعمل، أم بکلیهما؟

ویحسب الشاعر، التشرد والمتاعب التی یتحملها، لأجل الوطن، ذلک الوطن الذی یکرم فیه الخونة ویتم فیه إذلال المخلصین:

ویران‌تر از ایران بود امروز دل من　　ای وای به این خانه ویران چه توان کرد؟
دانم که خیانت به وطن راه ترقی‌ست　　اما به جلوگیری وجدان چه توان کرد؟

(المصدر نفسه: ٧٧)

– قلبی الیوم أکثر دماراً من إیران فوا أسفا علی هذه الدار المدمرة، ماذا عسانا أن

نعمل.

- أعلم أن الخيانة للوطن سبيل الرقي ولكن ما عسانا أن نعمل مع الضمير حينما يردعنا.

فقلب لاهوتي جريح دائماً من دمار وطنه وعدم استقرار الأوضاع فيه، ويذرف من العين دماً ويتمنّى الرقي والحرية والرفعة والشموخ لوطنه إيران ويسيتبد به القلق حينما يرى، أن نشيد الحرية ينشد في أكثر البلاد ولكن وطنه لم يزل في براثن الاستبداد والظلم ويحكم الأمراء الخونة فيه الشعب النائم والغافل:

چو بينم صورت خوبان هفتاد و دو ملت را　　بياد آرم كه يار من نشد آزاد و مى‌نالم

ز فقر زارع و دل‌سختي مالک بود روشن　　كه ايران مى‌شود ويران ز استبداد و مى‌نالم

(المصدر نفسه: ٦٦)

- عندما أرى وجوه الطيّبين من الاثنتين وسبعين فرقة أتذكر أن حبيبي ما يزال سجيناً فلذلک أنيني.

- لقد تجلّى من فقر الفلاح وقسوة الملاّک أن إيران ستتدمر من الاستبداد فلذلک أنيني.

سيكون شرف هذه الأرض ونبلها، رهن استقلال الوطن وشرفه، وسيخلق الوطن الحر اليكرامة لشعبه، ولا قيمة للروح والحياة في سبيل حرية هذا الوطن:

به وطن ما شديم جان و تن　　وطن از ما بزرگ و ما ز وطن

همه آن را عزيز مى‌داريم　　جان گرش لازم است بسپاريم

(المصدر نفسه: ٤٣٠)

- حياتنا من الوطن ومنّا حياة الوطن يسمو الوطن بنا ونسمو بالوطن.

- نحن نكرّمه جميعاً، وينبغي أن نضحي بحياتنا إذا لزم الأمر.

ويمكن القول إن من أهم مصاديق محبة الوطن التي يجب أن يعرضها عشاق ومحبو الوطن عملياً في رؤية الشاعر هي بذل الغالي والنفيس في سبيل الوطن، ونراه في شعر "دست مردم" [= يد الشعب] يصف قلبه الذي لا يهدأ للتضحية في سبيل الوطن الأم:

يادى از اين بنده كن اى ميهن اى مادر كه دل　　بهر جان‌بازى به راحت بى‌قرارى مى‌كند

(المصدر نفسه: ١٢٤)

- اذکرنی یا وطن، یا أم، لأن القلب لا یهدأ عن الفداء فی سبیلک.

ویقول فی حدیث یخاطب به أقرانه، إن الحیاة دون الحقوق الفردیة واستقلال الوطن عـار، ولا قیمـة للروح فی سـبیل الوطن. وهنـا فعلی محبی الوطـن أن یدعوا الصمت والخوف جانباً ویستهینوا بالأخطار:

گرنداری تو حقوق ووطنت استقلال

زندگی ننگین است

در چنین حال بود ترس وسکوت اضمحلال

خطر جان این است

جان چه لازم اگر ایران تو گردد پامال (المصدر نفسه: ٤٤١)

- إن لم تکن لک حقوق ولم یکن لوطنک استقلال

- فالحیاة عار

- وفی مثل هذه الأجواء یسبب الخـوف والصمت اضمحلالاً

- وهذا هو الخطر أیها العزیز

- ما جدوی الحیاة إذا ما سحقت إیرانک

ب- نقد الحکام الجائرین

للظلـم خلفیة ترجع إلی بدایـة الخلیقة ، وکما قال أمیر المؤمنـین علی(ع): «یأکل عزیزها ذلیلها ویقهر کبیرها صغیرها.» (نهج البلاغة، ١٣٧٩ش: ٦٧٢) «المستبد یتحکم فی شـؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم، ویحکمهم بهواه لا بشریعتهم، ویعلم من نفسه أنه الغاصـب المتعـدی فیضع کعب رجله علی أفواه الملایین من الناس یسـدها عن النطق بالحق والتداعی لمطالبته.» (الکواکبی، ٢٠٠٦م: ٤١)

کان الحکام الظالمون یمتصون دماء شـعوبهم علی مر العصور، وقد صرح به التاریخ. ولم تکن إیران استثناء أو بدعا بین البلدان، وهی أیضاً کانت مصابة بهذا الداء العضال، داء ظلـم الحکام واضطهاد الأمراء للناس، فلهذا حینما نراجع قصائد لاهوتی، نشـعر فیها بروح ناقمة علی أوضاع زمنه، شـدیدة الحملة علی ترف الحکام وسـوء تصرفهم

إزاء طبقات شعبهم المحرومة، التي تعيش عيشة الشقاء والانحطاط. ويصوّر الشاعر الظروف الاستبدادية السائدة على المجتمع آنذاک، مدافعا عن حرية الشعب واستقلاله أمام حكام طغاة فيجری الشعر علی لسان الشاعر، وهو يشعر فی أعماقه ببؤس وطنه وما يرزح تحت أثقاله من استبداد الملک وعملائه، ولم يلبث أن ثار فی شعره على هذا الاستبداد وما ينطوی عليه من أغلال وقيود.

لقدعالج لاهوتی اضطراب إيران آنذاک، معتقدا أن حكام إيران جعلوها عرضة للاحتلال تحت أقدام الأجانب بسياساتهم الفاسدة. ويعمل الشاعر على إبراز مسؤوليات الحكام، ويفضح أساليبهم فی تكريس العرش وتثبيته دون مبالاة بأبسط حقوق الشعب. فالحكام هم سبب البلاء والتخلف الذی يضرب بأطنابه على الجوانب الحياتية المختلفة. فتلاحظ قسوة لاهوتی وإقذاعه فی هجاء الحكام وسيطرة هذا الهاجس الملح على تفكيره ووجدانه، حيث لاتكاد تخلو قصيدة من قصائده من الطعن فی الحكام وكشف مفاسدهم وعمالتهم، فيرفع صوته قائلاً:

تا چند دهاتیان به رشوت　　　بخشندبه خواجه دختران را؟
تاکی امرا ز خون مظلوم　　　لبریز کنند ساغران را؟
تا چند شهان زپول دهقان　　　در بر بکشند دلبران را؟
تا کی وزرا کنند پا مال　　　با رشوه حقوق دیگران را؟

(لاهوتی، ١٣٥٨ش: ٥٧)

- حتام يقدم القرويون بناتهم رشوة للسيد؟
- حتام يملؤ الأمراء أقداح الشراب من دم المظلوم؟
- حتام يعانق الملوک العشيقات من أموال الفلاح؟
- حتام يسحق الوزراء بالرشوة حقوق الآخرين؟

ويصرح لاهوتی بأن الملک ذئب والأمير لص:

فکر ایران باش لاهوتی،که من در آن دیار　　　گرگ را چوپان و رهزن را کلانتر دیده ام

(المصدر نفسه: ٩١٥)

- فكّر لاهوتی بإيران، لأننی رأيت فی تلک الديار الذئب راعياً وقاطع الطرق رئيساً

للشرطة.

ویصوّر عمال الملک، ذئاباً فی وجه کلاب:

به جلد سگ هزاران گرگ دارد شاه در گله   خیانت کردن این گونه چوپان را چه میدانی

(المصدر نفسه: ٨٧)

- للملک آلاف ذئاب فی صورة کلاب، کیف لک أن تعلم خیانة راع کهذا.

ویقول إن حارس إیران - ویقصد به الملک - لص، ثم یشبه الوطن بزلیخا ویشبه عشاق الوطن ومحبیه والمجاهدین فی سبیله بیوسف(ع)، ویقول من یعشق الوطن ویحفظ شرفه فمصیره السجن:

بر کشور دل غمزهات امروز امیر است   دزد است در این خانه نگهبان چه توان کرد؟

ناموس زلیخای وطن هرکه نگه داشت   یوسف صفت افتاد به زندان چه توان کرد

(المصدر نفسه: ٧٧)

- دلالک یحکم دولة القلب الیوم الحارس فی هذا البیت لص، ماذا عسی أن نعمل؟

- من احترم شرف زلیخا الوطن ألقی فی السجن کیوسف(ع)، ماذا عسی أن نعمل؟

ویندد لاهوتی بالامتیازات التی أعطاها الملک للأجانب ووهبهم أرض إیران وثرواتها ومعادنها بثمن بخس:

لرد از شاه وطن را به دو میلیون می‌خواست   پیش خود گفت گران است، خر اندار بدهد

(المصدر نفسه: ٥٧٨)

- کان اللورد یرید الوطن من الملک بملیونین همهم، قائلاً: إنه غال فهل یعطونه المبلغ.

ویخاطب الشاعر الملک قائلاً:

ای آنکه شرق را به اروپا فروختی   ای بی‌شرف بگو چه خریدی به جای شرق

(المصدر نفسه: ٨٨٢)

- یا من بعت الشرق لأوروبا یا عدیم الشرف، قل ماذا اشتریت بدلاً من الشرق؟

ویشیر الشاعر بصراحة إلی لهو الملک فی أوروبا وطلبه الرشوة من الأجانب وترفه بأموال الشعب:

هی پول به زنهای اروپا بده ای شاه ورنیست حوالت به رئیس الوزرا کن
کافی نشـد ار رشـوه کابینه لندن مالیه ایران که نمرده ست صفا کن

(المصدر نفسه: ٩٢٣)

- أيها الملک، هب النقود لنساء أوروبا دائماً وإن نفدت فاطلبها من رئيس الوزراء.
- فإن لم تکف الرشوة لحکومة لندن إن وزارة المالية لم تمت، فتنزّه.

ت- صورة المحتل

إذا کان الإنسـان بطبيعته نزوعاً إلى التحرر نفوراً من الاسـتعباد، فإن رجل الفکر والفن لا غنى له عن نسـمات الحرية، لأنها جزء أصيل من شخصيته المتميزة وما ينبثق عنـه من آثار رفيعـة وأفکار نيرة. ولهـذا کان الأدباء والمفکـرون رواد حرية النفس الإنسـانية وکرامتها ورواد مناضلة الاستعباد والاسـتعمار، لقوا في سبيل رسالتهم کل عنت وأذى وکثيرون هم شهداؤها الذين سيقوا إلى مذبحها وصلبوا على خشبتها. وکان لاهوتى من جملة هؤلاء الشـعراء، لقى أذى التشـريد وألم الغربة والفراق والبعد عن بنى وطنه.

کانت إيران في الزمن الذى عاشه لاهوتى، مسرحاً لکثير من الأحداث التى لم تقتصر أصداؤها على إيران وحدها، بل ترددت في آفاق أخرى من العالم في ذلک الوقت، لأن إيران کانت مسـرحاً تتصارع فوقه القوى الأجنبيـة التى تعارضت مصالحها في إيران، فکانت إيران في نظر الدول الغربية المسـتعمرة من أهم الميادين من النواحى السياسية والاقتصادية والحربية والإسـتراتيجية، فکان الصراع محتدماً على أشـده بين بريطانيا وروسـيا، ونظراً لضعف الحکم القاجارى وعجزه عن الوقـوف في وجه الأجانب، فقد اختلت الأوضاع في إيران بصورة جعلت الوطنيين يفزعون ويطالبون بالحرية والتخلص من نفوذ الاسـتعمار. لذلک نجد أن المسائل الوطنية والسياسية ومناضلة الاستعمار قد غلبت على نتاج کثيرمن الشـعراء والکتّاب في هذا العصر، بل لا نجد شـاعراً، أو کاتباً ليس للمسائل الوطنية نصيب من نتاجه الفنى.

فحب الوطن والخوف من اسـتيلاء الأجانب عليه من أهم المضامين التى عبر عنها

لاهوتی أحسن التعابیر فی أدق الصور، وذلک لأن الشاعر شاهد احتلال قسم عظیم من الوطن بأیدی الأجانب، فشعر بمهمته فی نشر الوعی الشعبی وحذر الشعب من استیلاء الأجانب علی الوطن. وها هو ذا لاهوتی یشــبه الوطن بالأم فلا بدّ من المحافظة علیها کما تلزم المحافظة علی الأم، ویکره لنا أن نقدّم الوطن للعدو کما یقبح بنا أن نودع الأم لدی العدو، فیقول:

ای مادر وطن پسرانت نمرده‌اند　　آسوده‌باش گول اجانب نخورده‌اند
البتــه حق مادریــت را ادا کنیم　　یعنی که جان و مال به راهت فدا کنیم
در سایه تو کاخ عدالت بنا کنیم　　دست تو را زبند اجانب رها کنیم

(المصدر نفسه: ٤٥١)

- یا أمّنا الوطن، لم یمت أبناؤک، کونی هادئة، فإنهم لن ینخدعوا بالأجانب.
- نؤدی حق أمومتک بالتأکید، أی نضحی بالروح والمال فی سبیلک.
- نبنی قصر العدل فی ظلک ونحرر یدک من قید الأجانب.

فلاهوتی یعرب عن قلقه وخوفه من احتلال الوطن ویعتقد أن الوطن هویة الإنسان وعرضه وحماه، فلابدّ أن یذود عنه کما یذود عن عرضه وشرفه، ویؤکد علی أنه یجب أن یخرج العدو من الوطن، أو تخرج الروح من الجسم:

زندگانی نیست دشمن را به ملک خویش دیدن　　باید از تن جان من یا از وطن دشمن برآید

(المصدر نفسه: ١٧٥)

- لیســت الحیاة أن نری العدو فی ملکنا، ینبغی أن تخرج روحی من البدن، أو یخرج العدو من الوطن.

قبیل الحرب العالمیة الأولی، أصبحت إیران ضحیة الصراعات الشــدیدة بین الثوار والدستوریین من جانب والحکام المســتبدین من جانب آخر، وکانت جهود الاستعمار التوسعیة فی إیران قد بلغت ذروتها. فلهذا اتخذت نغمة الوطنیة ونشید الحریة والمضامین الداعیة لمناهضة الاســتعمار والاســتبداد، نظاماً خاصاً فی أشعار لاهوتی. فهو یخاطب الشعب قائلاً:

وطن‌خواهان وطن ویرانه گردید　　وطن منزلگــه بیگانــه گردید

به خاک مـا تجاوزهای اغیار   بـر اهل جهان افسـانه گردید

(المصدر نفسه: ٤٥٠)

– أيها الوطنيون لقد دمر الوطن، أصبح الوطن مسكن الأجنبي.

– أصبحت اعتداءات الاغيار على أرضنا أسطورة لدى أهل العالم.

ويشـجع الشاعر بني وطنه على الوقوف أمام الاسـتبداد والكبت وأمام اعتداءات الأجانب دفاعاً عن الحرية:

بس است این حال مسکینانه برخیز   بـه دفـع قـوه بیگانـه برخیـز

بـزن آن را بران از خانه بر خیز   سبک برخیز از این خواب سنگین

(المصدر نفسه: ٤٦٤)

– تكفي حالة المسكنة هذه، انهض وقم لدفع القوى الأجنبية.

– اضربه واطرده من البيت، انهض انهض بخفة من هذا النوم العميق.

وفي مكان آخر ينبّه أبناء وطنه إلى خطر الخونة الداخليين في جرّ إيران إلى الفساد والفناء، ويسـمي هـؤلاء الخونة، بائعي الأم والأخت وشـرف الوطن، ثم يصرخ ويعبر عن اسـتعداد المجاهدين لأن يفدوا أنفسـهم في سبيل الوطن الذي هو أغلى من الجسد والروح والحياة:

دشمـن از بـرون، خائـن از درون   زین ددان کنون، میهن پاک ما غرق آذر است

هر شریر پست، از وطن گسست، با عدو نشست   او فروشـنده مـام وخواهـر اسـت

لازم ار شود، تن رهاکنیم، جان فدا کنیم   میهـن از جـان وتـن پربهاتـر اسـت

(المصدر نفسه: ٥٥٠)

– العدو من الخارج والخائن من الداخل

– يغوص وطننا الطاهر في النار من هؤلاء السباع

– فكل شرير لئيم انقطع من الوطن وجلس مع العدو

– فهو بائع الأم والأخت

– فإن وجب نترك الجسد ونضحي بالنفس

– فإن الوطن أغلى من النفس والجسد

ومرة أخرى، فى مقابل العدو الأجنبى الذى تسبب فى القضاء على استقلال إيران وجعله يتعلق بشعرة، يذكر بدور الخونة الذين حطموا إيران وهدّدوا استقلالها وسيادتها وساعدوا فى عدم استقرار حالة إيران مواكبين الأجانب فى ذلك:

دشمن استقلال ایران رابه مویی بسته وآن را دست این ایرانیان خائن از هر سو تراشد

(المصدر نفسه: ٥٤٨)

- جعل العدو استقلال إيران متعلقاً بشعرة وبدأوا يقطعونها بيد هؤلاء الإيرانيين الخونة من كل جانب.

ويريد لاهوتى سفك دماء الخونة ويذعن فى شعره "جواب سرخ" [= الرد الأحمر] إلى أن الاغتسال فى دم خونة الوطن واجب فى شريعة الثورة حسب نص الكتاب الأحمر:

درخون خائنان وطن واجب است غسل در شرع انقلاب به نص کتاب سرخ

(المصدر نفسه: ٨٣)

- يجب الاغتسال فى دم خونة الوطن فى شريعة الثورة حسب نص الكتاب الأحمر.

ث- صورة الشعب والتركيز على الظروف الصعبة التى يعيشها

كان لاهوتى أحد الوجوه الثورية التى ساهمت فى توعية الشعب، وفى إيقاظه من نوم الغفلة والتخلف وإذ كان يسعى لتحقيق أهدافه من خلال التركيز على الظروف الصعبة التى يعيشها الناس وإبراز الآخر المعتدى الذى يسعى لإضعاف قوتهم بالحث على العمل والأمل.

وقد وظّف لاهوتى الشعر لخدمة الشعب وأراد منه أن يتصدّى لحكم الطغاة المستعمرين ودعا إلى الوعى الوطنى، وأراد الشاعر للشعر، مفهوماً، ووظيفة، ومتعة، تخدم الفرد والمجتمع والأمة، وتعينهم على الخروج من محنتهم وتخلفهم. فهو أنشد شعراً لاذعاً حاداً فى طهران سنة ١٩٠٩م، وخاطب فيه شعبه قائلاً: (مسلمانيان قبادى، ١٣٨١ش: ٥٩)

ای رنجبر سیاه طالع بیچاره پا برهنه زارع
ای رنجبر ستم کشیده جز زهر ز دهر ناچشیده

(لاهوتی، ١٣٥٨ش: ٦٢٦)

- أيها الكادح السيء الحظ أيها الفلاح المسكين الحافى.

- أيها الكادح المظلوم الذى ما ذاق من الدهر إلاّ السم.

فهو يذكـر ظلم الأغنياء مرات ومرات، الأغنياء الذيـن يتمتعون بكل الإمكانيات دون جهد وتعب ويستغلون العمال والكادحين كآلة للراحة والرخاء:

تا چند براى نفع خود اشراف   آواره كننـد و در به در ما را

تا كى چو كلاه و كفش بفروشند   اين بى شرفان به سيم وزر ما را

(المصدر نفسه: ٥٨٣)

- حتام يشرّدنا النبلاء ويطاردوننا تأميناً لمصالحهم.

- حتام يبيعنا عديمو الشرف هؤلاء بالفضة والذهب كقبعة وحذاء.

وما اكتفى الشاعر بتصوير الظلم والاعتداء فحسب، بل دعا المظلومين الغافلين إلى الوعى والاطلاع:

بيدار شو بس است غفلت   تا كى به مـرارت و مذلت

(المصدر نفسه: ٦٢٩)

- استيقظ، تكفى الغفلة، حتام تقضى الايام بالألم والذل.

ولاهوتى يريد لوطنه الحرية، ويريد لشعبه الخلاص، فيحثهم على الثورة لأن الشعب هو الذى يقرر مصيره وهو الذى يختار طريقه، ويدعو شـعبه لمكافحة الحكام المستبدين ومحو الاضطهاد الذى خيّم على الشعب طوال السنوات، من أرض الوطن، وعرض على أبناء وطنه أسباب الظلم والعدوان، وخاطبهم قائلاً:

زحمت ز تو نعمت از تو نبود   زيرا كه حكومت از تو نبود

(المصدر نفسه: ٦٣٠)

- أنت تتحمل المشقة، والنعمة ليست لک لأن الحكومة ليست منک.

فهو يتحدث عن حرية الشـعوب المسـلوبة وما ينبغى أن تتسلح به فى مقاومتها لمن سـلبوها تلک الحرية من أسـلحة خلقية، أو مادية، بل إنه ليدعوها إلى الثورة ضدهم. فاقرأ هذه الأبيات وقدر ما فى نفس الشاعر من غضب، إنها صرخة فى وجه الاستبداد الذى عاث فى البلاد فسـاداً وقتل الناس ونهب أرزاقهـم وكمم أفواههم، ولقد صارت

الکلمات هنا حمماً ناریة تسفع الجلود وتلهب النفوس وتحرض الناس علی الثورة لقاء حریتهم المهضومة:

بر ضد خود پرستی مردان قیام کن تمکین چرا به بندگی وزور می‌کنی؟
ای رنجبر تو آلت صنف توانگری این ننگ را چه وقت زخود دور می‌کنی؟
ظلم اصول شاه پرستی زحد گذشت پس کی به پا توررایت جمهور می‌کنی؟

(المصدر نفسه: ٩٢٩)

- ثُر ضد أنانیة الرجال لماذا تتقبل العبودیة والقسر؟
- أیها الکادح أنت کوسیلة بأیدی المقتدرین، متی تمحو هذا العار من نفسک؟
- لقد تجاوز ظلم مبادئ عبادة الملوک حدوده، فمتی ترفع أنت رایة الجمهوریة؟

ج- الدعوة إلی الوعی ونبذ الجهل

کان الشاعر قد ولد فی الفترة التی، کان فیها الملوک الظالمون، ورجال البلاط المتکبرون، والعمداء والأغنیاء الطامعون، وأولو الأمر العملاء للأجانب، کانوا متحدین لیخدعوا الشعب الأمی وغیر الواعی الإیرانی وینهبوه وجلی أنه کلما یکون هذا الشعب أکثر أمّیة وتخلفاً یکون نهبه أسهل وأیسر. فالجهل نتیجة سیاسة عرجاء اتخذها الحکام مساراً لشعب، حیث إن الجهل یتحکم بالنفوس والعقول، ویسهل من خلاله السیطرة علی الشعوب. وها هو لاهوتی یصرخ ویقول: إذا قطعت أیدی الظلم من أرض إیران فسوف ینمحو الجهل والأمیة وتسطع أشعة العلم علی الشعب:

روزی که شود ز خاک ایران یک‌مرتبه دست ظلم کوتاه
دانش فکند بـه خلق پرتو نادان‌ها را نماید آگاه

(المصدر نفسه: ٤٦٨)

- یوم تقطع ید الظلم من أرض إیران بشکل کامل.
- ینوّر العلم الشعب، ویجعل الجهلة أوعیاء.

وینتقل لاهوتی إلی التعبیر عن الناس وحالاتهم أیام استبداد الحکام الظالمین، هل إنهم یشعرون بهذه الأزمات ویسعون لمعالجتها ویدافعون عن أنفسهم أمام الظالم،

ويطلبـــون طرد الظلم، أم هم نائمون لا يفكرون في مصيرهـــم ومصير بلدهم، وأصبحوا صامتين تجاه الاضطرابات الســـائدة في بلدهم، فالشـــاعر يتأسـف ويتأسى ويتألم على أحوالهـــم ويصفهم بأنهم في غفلة وأنهم الخامدون والراضون بالذل، وضالون عن ســـواء السبيل، وضعفت نفوسهم أمام أولئك الحكام الفاسدين:

خيانتهای شاه وجهل ملت را چو می‌بینم　　یقین دارم رود این مملکت بر باد ومی‌نالم

رعیت را فروشد با زمین ملاک ومی‌بینم　　که ملت عاجز است از دفع این بیداد ومی‌نالم

(المصدر نفسه: ٦٦)

- حينما أرى خيانات الملك وجهل الشـــعب يرتفع أنيني لاأشك بضياع هذا البلد ويرتفع أنيني .

- يبيع الملاّكون، الرعية مع الأرض وأرى الشعب عاجزا عن صدّ هذا الظلم ويرتفع أنيني لذلك.

لعـــل نزعة التمـــرد ونقمة الثورة أبرز ظاهرة لدى لاهـــوتي بالذات الذي ذاق مرارة التشرد وألم الغربة، غير أن هذا كله لم يثنه عن النضال في سبيل حريته وحرية شعبه، ألم يقل لاهوتي منددأ بسكوت الشعب، منكراً عليه عبوديته:

ترقی‌های هر ملت ثمر از حسشان باشد　　تلاشی، غیرتی، حسی، شما هم ملتید آخر

(المصدر نفسه: ٢٠٣)

- رقي كل شعب نتيجة شعورهم فحاولوا وأبدوا غيرة وشعوراً فأنتم أمة أيضاً.



از غفلت ملت مگو این قصه دراز است　　لاهوتی از این پس سر این رشته رها کن

(المصدر نفسه: ٣٢٧)

- لا تتحدث عن غفلة الأمة فلها حكايت طويلة فيا لاهوتي اترک هذه المسألة من الآن فصاعدا.



دهر ناکس، چرخ خائن، خلق نادان، دوست دشمن چون بمانم، چون بخواهم، چون

بسازم، چون ببینم

(المصدر نفسه: ٨٨١)

- الدهر وضيع، الفلك خائن، الشعب جاهل، الصديق عدو، كيف أبقى، كيف أريد، كيف أساوم، كيف أرى؟!

ورغم أن الشاعر يرى فتنة الحكام وأصحاب المناصب تؤثر فى نفوذ الأعداء وسيطرتهم، لكنه لا يترك الشعب ولا يتناسى جهلهم وخمودهم:

وطن رافتنه مسند نشینان داد بر دشمن   و یا این مردم بی دانش بازار یا هر دو

(المصدر نفسه: ١٢٥)

- هل أن فتنة أصحاب المناصب قدّمت الوطن للأعداء، أم هذا الشعب السوقى الجاهل، أم كلاهما.

ح- الحرية

إن الحرية هى جوهر الإنسان وفقدان الحرية ما هو إلا الموت الحقيقى للإنسان وهى إحدى المجالات التى أنشد لاهوتى فيها. ولهذه الحرية فى شعره مفهوم خاص فى كثير من الأحيان، المفهوم الذى سمّاها ما شاء الله آجودانى «الحرية من النوع الطبقى.» (آجودانى، ١٣٨٥ش: ٢٠)

هذا النوع من الحرية، معناه تخلّص الكادحين والبائسين من سيطرة استغلال الرأسماليين والطبقة الارستقراطية ومن الطريف أن الوصول إلى هذا النوع من الحرية فى شعر لاهوتى قد تمت المطالبة به بأسوأ أساليب العنف والثورة وسفک الدماء.

يرى لاهوتى الحرية من منظار شيوعى، ويقترح سبيلاً ثورياً للظفر بها. فقد استمدّ الشاعر جوهر أفكاره وآرائه من منبعين: كان قد استمدّ من الثورة الدستورية والتيار الفكرى الناتج عنها من جهة، ومعجباً بمبادئ الشيوعية وثورة أكتوبر سنة ١٩١٧م فى روسيا من جهة أخرى. فآمن بحرية الإنسان وأشاد بالحرية السياسية خاصة. وفى حديثه عن الحرية كان يرسم طريق الدم ويرى أنه من الممكن الوصول إلى هذه الحرية، بثورة العاملين والكادحين.

ومع هذا كلّه، تأتى الحرية فى بعض أشعاره بمفهوم الاستقلال وحق الشعب فى تقرير مصيره و مصير البلد ، والحرية من هذا المنظار أحد الحقوق الطبيعية للإنسان، والإنسان يحتاج إلى الحرية هذه لتنمية مواهبه الكامنة وتفتّحها:

زندگی آخر سرآید بندگی در کار نیست　　بندگی گر شرط باشد زندگی درکار نیست
زندگی آزادی انسان و استقلال اوست　　بهر آزادی جدل کن بندگی در کار نیست

(لاهوتی، ١٣٥٨: ٥٤)

- وفى نهاية المطاف ستنتهى الحياة ولاعبودية هناك، وإن لزم أن تكون العبودية فلا معنى للحياة.

- الحياة هى حرية الإنسان واستقلاله، كافح لأجل الحرية، فلا معنى للعبودية.

قليلاً ما وردت الحرية بهذا المفهوم فى شعر لاهوتى، ويجب أن يدرس ويحلل هذا القليل أيضاً فى ضوء الحرية والمفهوم الطبقى. السمة البارزة لأشعار لاهوتى فى هذا المضمار هى الانطباع الشيوعى عن الحرية، فلننظر إلى الأبيات التالية التى تبيّن هذه السمة:

ما به ضد صنف استثمار کن داریم جنگ　　فعله ایم، آزادی زحمت شعار ما بود
منتظر از هیچ کس بهر رهایی نیستیم　　ناجی ما بازوان بردبار ما بود
ماسند داریم که این دنیا سراسر ملک ماست　　ما سند داریم به دست پینه دار ما بود

(المصدر نفسه: ٨٣)

- نحن نحارب الطبقة المستغلة، نحن العمّال. هتافنا الحرية فى المحنة والتعب.

- لا ننتظر أحداً لبلوغ الحرية فالذى ينقذنا، هو سواعدنا الصبورة.

- لدينا وثيقة بأن هذه الدنيا كلها ملك لنا لدينا وثيقة هى فى أيدينا المثفّنة.

يرى لاهوتى الحرية من منظار السياسة الحاكمة فى روسيا، ويطيل الحديث فى تحرير العامل والفلاح من استغلال أصحاب العمل اوالملاّكين أكثر من الحرية الفردية. وحين يتحدّث لاهوتى عن الحرية الكاملة أيضاً يتكلم عن العامل والفلاح، ويظهر لنا أن وجهة نظره تتطابق مع وجهة نظر الحزب الشيوعى فى الاتحاد السوفياتى وفى رأيه أن هذه الحرية الثورية، تتحصل عبر كفاح العامل والفلاح، لا عبر كفاح فردى وغير منتظم، بل

كفاح جماعی منتظم:

بی‌شک بود آزادکن فعله ودهقان   دست و بازوی توانا ودگر هیچ
کوتاه‌کند دست ستم را زسر خلق   تشکیل همین فعله بی پا ودگر هیچ

(المصدر نفسه: ٩١٧)

- بلا شک فإن محرر العامل والفلاح هو اليد والعضد القويتان ولا شیء.

- تنظيم هؤلاء العمال البائسين يقطع أيدى الظلم عن رؤوس الخلق ولا شیء.

يعد لاهوتی بلا شک، أول وأكبر المنشدين للكادحين في إيران (انظر: الرحمن، ١٣٧٨ش: ٤٩؛ انوشه، ١٣٧٥ش: ٧٤٦) وقد أنشد للعمال والكادحين أكثر من أی شاعر آخر، وكان من مناصری العمال ومعاضديهم، حتى قبل هروبه إلى الاتحاد السوفياتی، وخلال السنوات التی كان يعيش في إيران. فقد وقف إلى جانب الشعوب المقهورة والمستغلة، يحثهم على الثورة والتحرر، وهو الذی كان قد اعتنق الإيديولوجية الشيوعية، نراه يدعو إلى ضرورة وقوف واطّلاع العامل والفلاح لأجل بلوغ الحرية ويدعوهم إلى الوحدة. حيث ينشد قائلاً:

جنبش کن خویش را آزاد بنما زین خسارت   ورنه حال توست روز از روز بدتر ای دهاتی
متحد با کارگرها باش و بنیاد ستم را   محو کن با چکش وداس هنرور ای دهاتی

(لاهوتی، ١٣٥٨ش: ٦٣٣)

- تحرّک وانقذ نفسک من هذه الخسارة وإلاّ سيكون حالک اليوم أسوأ من الغد أيّها الريفی.

- اتحد مع العمال وامح أساس الظلم بالمطرقة والمنجل الفنان، أيّها الريفی.

وأما لاهوتی في الاتحاد السوفياتی، فهو متأثر بثورة روسيا، يبحث عن ثورة في إيران على شاكلة ثورة أكتوبر، ولهذا نراه ينشد:

شه مست وشحنه راهزن وشیخ رشوه خواه   دیگر که مدعی است که ایران خراب نیست
تبلیغ کس به خرج توانگر نمی‌رود   ما دیده‌ایم چاره به جز انقلاب نیست

(المصدر نفسه: ٨٨٥)

- الملک سكران والحارس قاطع طرق والشيخ مرتش والآخر يدعی أن إيران

ليست خربة.

- لا يسمع الغنى دعايات أحد، نحن رأينا أن لا حيلة سوى الثورة.

وكان يدعــو شــعب إيــران إلــى أن ينظروا علــى التعاطف والإجمــاع فى الاتحاد السوفياتى، وينهضوا متأثرين بهذا الشعب لأجل الحرية والاستقلال ويكافحوا الاستبداد والاستعمار:

ای معظم خلق ایران سوی این سامان ببین　　　روس وازبک، گرجی وتاجیک راجوشان ببین
یکدل وجانشان بر ضد جنگ افروزان ببین　　　صلح خواهی را تو هم درکارهم پیمان ببین
رزم کن با تیرگی آینده را رخشان ببین

(المصدر نفسه: ٤٦٨)

- يا شــعب إيــران العظيم انظــر إلى هذا البلــد النظام انظر الــروس والأوزبک والجورجى والطاجيک ثائرين.

- انظــر فهم متفقون ومتحدون ضد مثيرى الحرب، انظــر أنت الوئام فى العمل وفى العهد أيضاً.

- كافح الظلام وانظر إلى المستقبل المنير.

كما أشــرنا ســابقا، لاهوتى فإن لاهوتى بعد ذهابه إلى الاتحاد السوفياتى، أصبح فى الحقيقة من المروجين والدعاة للمفاهيم الحزبية الشــيوعية الروســية، وهو يشــيد بثورة أكتوبر ســنة ١٩١٧م ، والمنظمات العمالية فى الاتحاد السوفياتى، وإستالين ولنين قائدى الحزب الشيوعى فى روسيا، ونراه فى أشعاره هذه يصوّر إنساناً روسياً يثنى على المفاهيم الحزبية والثقافة الشــيوعية ويدعو إليها، ويعد الزعيمين الســابقين فى روســيا، منقذين ومحررين للعمّال ويتحدث عن عدلهما وإنصافهما وإنسانيتهما، فينشد فى مدح إستالين:

ستالین جان، تو ما را رهنمایی　　　برادر، هم پدر، هم پیشــوایی
به سرهوش و به درد ما دوایی　　　خلاصه جان مایی، بخت مایی

(المصدر نفسه: ١٥١)

- يا إستالين العزيز، أنت مرشدنا وأنت أخونا وأبونا وزعيمنا أيضاً.

- أنت فكرنا ودواء دائنا وملخص القول أنت روحنا وحظنا.

وله فى مدح لنين:

ما نيز كه شاگرد وفادار لنينيم هم عائله رنجير روى زمينيم

امروز از اين قاعده غافل ننشينيم خيزيد كه يك دسته گل نغز بچينيم

آن سان كه بود شيوه شاگرد وفادار

(المصدر نفسه: ٢٢٣)

- ونحن الذين نعتبر التلاميذ الأوفياء للنين ونحن أبناء الأسر الكادحة فى الكرة الأرضية.

- لن نغفل اليوم هذا المبدأ انهضوا لنقطف باقة ورد رائعة.

- كأسلوب التلميذ الوفى.

عندما يتأمل القارئ الإيرانى شعر لاهوتى ويرى كثيراً من أشعاره مدحاً دعائياً لبلد آخر وأجهزته، يتحسر فيها على أن هذه الأقوال ترشحت من طبع مثمر لأحد مواطنيه وهنا يقول "شمس لنگرودى": لقد انتهى لاهوتى بداية فى مسيرته العسكرية، ثم فى نظام الصحافة الدعائى المسيطر على حكومة الاتحاد السوفياتى فى ذلك العهد. (لنگرودى، ١٣٦٩ش: ١٦) وكذلك يتحسر "محمد على سپانلو" على انحراف طبع الشاعر ويقول: فإن تخرج الشجرة من أرضها فى موسم التفتّح والازدهار، وتغرسها فى بلاد نائية وفى مناخ آخر، فلا تنمو الجذور وتذبل الشجرة بعد مدة. (سپانلو، ١٣٧٦ش: ١٦)

قد رأينا دكتاتورية رأس المال تمثلت فى دكتاورية البرولتاريا على أوسع نطاق وهذه الدكتارتورية التى تسميها الماركسية أحيانا "ديمقراطية البرولتاريا" باعتبارها تعطى كل الحرية وكل الحقوق للشعب الكادح بينما هى "دكتاتورية" على البرجوازية لا غير.هل حصلت الطبقة العاملة على حقوقها السياسية والإجتماعية كاملة؟ فإذا قامت ثورة فى بلد ما، لتقلب نظاما مستبدا متعفنا فلا ينبغى أن يكون البديل "دكتاتورية البرولتاريا" وإننا لا نستطيع أن ننكر أو نتجاهل الظروف القاسية ولا المخاوف الهائلة التى صاحبت التجربة الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى إبان نشوئها و قيام دولتها...

خ- الدم والاستشهاد

«تحتاج المجتمعات، لكى تحفظ كرامتها وتسودها العدالة، إلى أناس شعارهم

التضحية وقول كلمة الحق مهما كلف ذلک، لأن اســتمرار الاســتبداد داء عضال تنتج عنه أمراض اجتماعية عديدة فی كافة ميادين السياســة والتربية والاقتصاد وغيرها.» (الكواكبی، ٢٠٠٦م: ١٨)

يقــترح لاهوتی وهــو الذی جرب ميادين القتال وقاتل فی ســاحات الحرب لأجل الذود عن الوطن، وقد سيطرت الروح العسكرية عليه وهو قد تأثر بالدعايات الشيوعية ونزعــات هذا الحزب وثورته التی يدعــو إليها، نهجاً ثورياً مصحوبــاً بتضحية النفس وسفک الدماء فی الذود عن وطنه الذی عجز ولا يستطيع النهوض والقيام. ويدعو شعب إيران للحضور فی ساحات الكفاح لأنه نفسه رجل المعارک والميادين:

با وطن صادق کسی باشد که با سعی و عمل　　　عشق خود را در چنین دوران نمایش می‌دهد

(لاهوتی، ١٣٥٨ش: ١٧٤)

- الذی يكشف عن حبّه بالسعی والعمل فی مثل هذه الأيام فهو مخلصٌ فی وطنه.

ويزعــم لاهوتی أن الدم هو معيار الذود عن الوطــن، الدم الذی إذا أريق ضئيلا لا يؤدی إلی الحرية ونجاة الوطن يجب أن يراق بقدر ينتهی إلی الاستشــهاد، وســيضحی بكل غال ونفيس فی سبيل الذود عن الوطن:

میبــنی بــه هــر میهــن　　　وطن را من دوست دارم
اگــر فرمایــد بــه مــن　　　خــون خــود را ریخته‌ام
می‌بخشــمش جان را هم　　　با هر نعمت که در اوست

(المصدر نفسه: ٣٨٨)

- ألم تر أننی أحب الوطن
- فی كل بلد
- فإن يأمرنی بإراقة دمی
- فإنی أريقه
- وأهديه روحی
- وكل نعمة فيه

ويجــب علی المناضلين والمجاهدين فی ســبيل الوطن، أن يعتقــدوا بأن الوطن أولی

وأكرم من الجسم والروح:

اگر پرسند ازمن چیست ازجان وبدن بهتر　　وطـن بهـتر، وطن بهـتر، وطـن بهتر

(المصدر نفسه: ٦٧٤)

- إن يسألونی ما أفضل من الروح والجسم؟ أقول: الوطن أفضل، الوطن أفضل، الوطن أفضل.

ويخاطب أبناء وطنه قائلاً: عليهم ألاّ يبيعوا عرض الوطن وشرفه خوفاً على النفس، ويشتروا العرض وحسن السمعة بالتضحية والرجولة:

مفروش آبروی وطن راز ترس جان　　نـام ابد به قيمت مردی خريد کن

(المصدر نفسه: ٨٨٨)

- لا تبع شرف الوطن خوفاً على النفس واشتر الذكر الخالد بثمن الرجولة والفتوة.

ويحرّض الأمهات ليأمرن أولادهن على القتال ومحاربة الأعداء:

رو پسر جانم ز دشمن رونگردان برنگرد　　گر نگردد قاتل از تيغ توغلتان برنگرد

توبه ميدان رو من اينجا پاسبانی می‌کنم　　پيش من بی مژده اعدام دزدان برنگرد

(المصدر نفسه: ١٧٩)

- اذهب ولدی العزيز، لا تعرض عن العدو لا ترجع إلا أن يتمرغ القاتل على الأرض من سيفک.

- اذهب إلى ساحة الحرب، أنا أحرس هنا لا ترجع إلیّ دون أن تبشّرنی بإعدام اللصوص.

ويرى أنه يجب أن تفدى النفس لشهيد استشهد فی سبيل الوطن، ويغسل بالدم ويكفن بغبار الغربة:

جان به قربان شهيدی که پس از کشته شدن　　غسلش از خون بود وگرد غريبی کفنش

(المصدر نفسه: ٤٢٦)

- الروح فداء لشهيد، يغسل بالدم بعد استشهاد ويكفن بغبار الغربة.

د- التداخل مع المستقبل

على الشعوب أن تطّلع وتستيقظ وتنهض ضد الظلم وتتحد وتصبح سيلاً عرماً يهدم

أساس الظلم والعدوان. تنتعش منافذ الأمل هذه في شعر لاهوتي أيضاً، ويأمل الشاعر، رغم أنه كان يرى الشعب عاجزاً وذليلاً، أن يقوم الشعب ويجتذّ جذور الاضطهاد. وهو على ثقة كاملة بخلاص الشعوب من الحقارة والظلم، ويرى تحريرها بيدها وأنها ستنال الحرية بقوة إرادتها وكفاحها:

كنون گر عاجزند و بنده وخوار ولی آید به زودی آن دم شاد
كه يابد خلق پيروزی به پيكار هم از بيداد اعيان گردد آزاد
در اين من اعتمادی سخت دارم هم از چنگ جهانگيران جلاد

(المصدر نفسه: ٥٤٠)

- رغم كونهم الآن عاجزين وعبيداً وأذلة ولكن ستأتي قريباً تلك اللحظة المفرحة.
- التي يصل فيها الشعب إلى النصر بالكفاح ويتحرّر من ظلم الأغنياء.
- ومن براثن المستعمرين الجلادين وأنا على ثقة شديدة بهذا الأمر.

ويدعو لاهوتي شعب إيران أن يقوم ضد الحكام المستبدين وضد الخائنين الذين يطرقون باب الأجانب، وهنا ينتعش الوطن الجريح:

ميهن افتاده ما باز جان خواهد گرفت در صف پيشين آزادی مكان خواهد گرفت
آن‌كه بر ضد وطن كوبد در بيگانگان ضرب سخت از چكش آهنگران خواهد گرفت

(المصدر نفسه: ١٢٣)

- وطننا الذليل ينتعش مرة أخرى وسيتصدر مقامه الأول للحرية.
- من يطرق باب الأجانب، ضد الوطن، سيجزى بضربة قاسية بمطرقة الحدادين.

وأما لاهوتي فهو على ثقة بأن الناس يوماً ما سيقومون بما يجب فعله لدحر أنظمة الاستبداد وقمعها والتأسيس لأوطان حرة مستقلة تحفظ لمواطنيها حقهم في الإحساس بالكبرياء والكرامة و ثم يقول إن دمار بناء الظلم والاستبداد، يتحقق على أيدي شعب مستعد صامد:

بنای ظلم واستبداد را زير و زبر كردن ز دست مردمان پردل و پادار می‌آيد

- إن تحطيم بناء الظلم والاستبداد وهدمه سيتم على يد شعب شجاع وصامد.

ويردف قائلاً وهو يخاطب نفسه ويعلم عاقبة الذين يشتبكون مع الحكومة:

سرت برباد خواهد رفت از این گفتار لاهوتی　　حذر کن بوی خون زین طبع آتش بار می آید

(المصدر نفسه: ۹۰٦)

- یا لاهوتی، سیقطع هذا الکلام رأسک. احذر، فإن رائحة الدم تستشم من هذا الطبع الملتهب ناراً.

ذ- استلهام الأمجاد والتذکیر بماض مجید

کان لإیران، البلد اللذی استکان فی هذا العصر تحت وطأة الظالمین وعدوان الحاکمین، ماض مجید. لا ینسی الشاعر هذا الماضی الباهر، وبالتنبیه إلی تلک الأیام الذهبیة یدعو الشعب إلی التعمق والتفکر لیدرک مدی الظلم الذی قد أحاط ببلده وما به من الاستکانة والذل. فیذکر لاهوتی بمجد الإیرانیین فی زمن الساسانیین والأشکانیین. ویتساءل أبناء وطنه وهو یتألم من هذه الأوضاع التی تحیط بوطنه، ویذکرهم بماضیهم ویحرضهم علی الانتفاضة ضد الظلم ویحذرهم من النوم العمیق والغفلة التی طرأت علیه وما حدث لأجداده وأسلافه:

خیز ای ملت که این تنبلی و غفلت و ترس　　شیوه دوده اشکانی وساسانی نیست

(المصدر نفسه: ٦٨٧)

- انهض أیها الشعب لأن هذا الکسل والغفلة والخوف لم یکن أسلوب الأسرتین الاشکانیة والساسانیة.

ویخاطب الشعب وهو یحرضه علی الذود عن الوطن الذی هو مدفن أجداده الکرام، أمام خطر الأجانب:

نیاکان شما مدفون در این خاکند، ای مردم　　وطن را وارهانید از خطر، با غیرتید آخر

سم اسب اجانب بر سر آبایمان تا کی؟　　برانیدش از این کشور، اگر با همتید آخر

(المصدر نفسه: ٤٥١)

- أیها الشعب، أجدادکم مدفونون فی هذه الأرض، فخلصوا الوطن من الخطر، فإنکم ذوو غیرة.

- حتام یکون حافر فرس الأجانب علی رؤوس آبائنا؟ اطردوهم من هذا البلد،

إن تكونوا ذوى همة.

وفى فـترة حكم البهلويين على إيران ازداد الدور الأميركى فى السياسـة الإيرانية واسـتطاع الأميركيون أن يأخذوا من ملك إيران الموالى لهم امتياز اسـتغلال النفط فى الشـمال. فنرى لاهوتى فى هذه الفترة يصرخ ويحذر بنى وطنه الذين هم من نسـل كاوه الحداد عن غلبة الاستعمار الذى ظهر هذه المرة فى ثوب أميركا و عن إلغاء تراثهم على يد المستعمرين، وأيقظ أبناء وطنه على تبعية حكامهم ويقول:

اهرمن را بـين، هريمن رو به ايران آمده   تا كنـد اين ملک را يكباره ويران آمده
آمده گيرد به دست خويش نان خلق را   نرخ نان، آرد به فرمان جسم وجان خلق را
آمده تا مفت چنگ خويش، نفت آرد بدست   آمده تا بر صف آزادگان آرد شكسـت
آمـده ننگين كند هر نام و هر ناموس را   حاكم مردم نمايد دسـته‌اى جاسوس را
آمـده تا سـنت مـا را همه ملغـى كند   رسـم ايران را مطيع رسـم امريكا كند
اى نـژاد كاوه آهنگـر ضحـاک بنـد   دل به گفتـار چنين دزدان آدم‌خور مبند

(المصدر نفسه: ٥٤٨)

– أنظر الشيطان أتى إلى إيران بوجه الشيطان أتى كى يدمر هذا الملك بأسره.
– أتى ليستولى على خبز الناس سعر الخبز يتحكم بأجسام الناس وأرواحهم.
– أتى ليحصل على النفط مجاناً أتى ليهزم صفوف الأحرار.
– أتى ليلطخ كل سمعة وشرف ويستولى على الناس فئة من الجواسيس.
– أتى ليلغى كل تراثنا ويخضع العادات الإيرانية للعادات الأميركية.
– يا نسـل كاوه الحداد مقيد الضحاك لا تتعلق بكلام هؤلاء اللصوص آكلى لحوم البشر.

فها هو ذا الشـاعر "أبوالقاسم لاهوتى" وتلك حياته ونماذج من شعره، ومهما يكن من أمر فإن لاهوتى شاعر كبير له فى تاريخ الأدب الحديث فى إيران والاتحاد السوفياتى صفحات حرية بالبحث والدراسة والتحقيق.

النتائج

بعد اسـتقراء لشعر "لاهوتى" ونتاجه الشعرى بعامة، يحسن بنا الآن أن نذكر بإجمال

أهم نتائج البحث:

١- تتصدر الثورة والمقاومة، قائمة الموضوعات التى يتناولها لاهوتى، وتتجلى الثورة فى أشكالها المتنوعة تارة على المحتل وتارة على الحكام الجائرين وتارة على الشعب النائم والغافل وعلى النفوس المسكونة بالموت فى أشعاره وإن المقاومة لديه تتمثل بالثورة المسلحة التى تقلع جذور الظلم والاضطهاد والتفاوت الطبقى والاستبداد، فهو لا يرى سبيلا لتحقق الحرية ودمار بناء الظلم والاستبداد وفنائه، سوى الثورة الدامية والكفاح المسلح.

٢- نزعات لاهوتى الحزبية وخضوعه للحزب الشيوعى، وكذلك الروح العسكرية المستولية عليه وحضوره فى ساحات القتال، هما مجريان قد أدّتا إلى أن يصبح شعره شعراً دعائياً وشعر الثورة والدعوة إلى القتال، وانتماء لاهوتى إلى الحزب الشيوعى دفعه فى شعره إلى اتجاه خاص يتجلى فى نقده اللاذع للحكام الجائرين الذين يراهم مسؤولين أمام أوضاع مواطنيه المضطربة والظروف السيئة التى سيطرت على إيران آنذاک وأيضا على المستعمرين والمحتلين الذين جعلوا إيران ضحية أطماعهم وكان صريحاً فى تعبيره وقوياً فى حماسه.

٣- غايات الثورة والمقاومة فى أشعار لاهوتى تنطوى على أهداف وغايات سامية منها: تنمية شعور أبناء الشعب واستنهاضهم ودعوتهم إلى دفع الذل والخنوع والاستسلام للضعف والفقر والجهل، ودعوة الحكام إلى إنفاذ الحكومة الدستورية والابتعاد عن الاستبداد، وكذلک قطع أيدى الأجانب من البلاد.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة. ترجمة عبدالمحمد آيتى. (١٣٧٩ش-٢٠٠٠م). ط٧. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامى.

آجودانى، ما شاء الله. (١٣٨٥ش-٢٠٠٦م). يا مرگ يا تجدد. تهران: اختران.

آرين پور، يحيى. (١٣٧٤ش-١٩٩٥م). ازنيما تاروزگارما. ط١. تهران: زوار.

انوشه، حسن. (١٣٧٥ش-١٩٩٦م). دانشنامه ادب فارسى در آسياى مركزى. تهران: دانشنامه.

حقيقت، عبدالرفيع. (١٣٨١ش-٢٠٠٢م). ط١. شاعران بزرگ ايران از رودكى تا بهار. تهران: كومش.

الرحمن، منيب. (١٣٧٨ش-١٩٩٩م). شعر دوره مشروطه. ترجمة يعقوب آژند. تهران: روزگار.
سپانلو، محمد علی. (١٣٧٦ش-١٩٩٧م). شهر شعر لاهوتی. ط١.تهران: علمی.
علوی، بزرگ. (١٣٨٦ش-٢٠٠٧م). تاریخ تحول ادبیات جدید ایران. تهران: نگاه.
الكواكبي، عبدالرحمن. (٢٠٠٦م). ط٣. طبائع الاستبداد و مصارع الاستعباد. بيروت: دار النفائس.
لاهوتی، ابو القاسم. (١٣٥٨ش-١٩٧٩م). ط١. ديوان ابوالقاسم لاهوتی. تهران: امیر کبیر.
لنگرودی، شمس. (١٣٦٩ش-١٩٩٠م). «نخستین شاعر نوپرداز ایران». گردون. السنة الأولى. العدد ٤. صص ٢١-١٦.
محمدی، حسنعلی. (١٣٧٢ش-١٩٩٣م). از بهارتا شهريار. تهران: ارغوان.
مسلمانيان قبادی، رحیم. (١٣٨٠ش-٢٠٠١م). «اولين وآخرين پيغام». فصلنامه هستی. العدد ٨ و٩. صص ٦٥-٥٩.
مشیری، بهروز. (١٣٥٧ش-١٩٧٨م). کلیات لاهوتی. تهران: توکا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

صص ٩١ ـ ٧٥

الحقيقة المحمدية في مدائح الخاقاني الشرواني النبوية

حميدرضا حيدری*

إبراهيم خليلی(الكاتب المسؤول)**

الملخص

المديح النبوی من الأعراض الشـعرية التی تكاد تشترک مضامينها بين جميع الشعراء ومن أهم المضامين التی تناولها الشعراء فی المديح النبوی يمكن التطرق إلی معجزات النبی (ص) والتوسـل به ومكارم أخلاقه. أمّا الموضوع الرئيس والذی يشـكل حجر الأسـاس فی المدائح النبوية هو "الحقيقة المحمدية" المشـهورة بين العرفاء والأوساط الصوفية وهی مما اسـتقاه ابن عربی من حديث النبی (ص) "كنتُ نبيّاً وآدمُ بين الماء والطـين." ومن خلال هذه الحقيقة يتجلّی كمال الكائنات فی الإنسـان الكامل الذی يتمثل فی شخصية الرسـول الأكرم(ص). ومن أسس هذه الحقيقة يمكن الإشارة إلی: ١. خلق نور رسـول الإسـلام (ص) قبـل خلق الكائنات ونبوته قبـل أن يُخلق آدم (ع) ٢. تفضيلـه علی المخلوقات وعلی جميع الأنبياء. ٣. أنه هو الغرض الأول لخلق العـالم. وبهذا الصدد لقد حاول الباحثان تسـليط الضوء علـی المدائح النبوية لدی الشاعر الفارسی الخاقانی الشروانی واستكشاف الحقيقة المحمدية فيها حيث تبيّن أن الخالقانی من القائلين بالحقيقة المحمدية.

الكلمات الدليلية: المديح النبوی، الحقيقة المحمدية، تفضيل النبی، الخاقانی.

*. أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران
farsiarabi2013@yahoo.com

**. طالب مرحلة الماجستير فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران
eb.khalili55@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٤/٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٩/٢٥ش

المقدمة

المديح النبوی أحد الأغراض الشعرّية التی تطرق إليها العديد من الشعراء فی مختلف الآداب الإسلامية حيث وصفوا محاسن صفات النبی(ص)، واستعرضوا وقائع حياته وتناولوا معجزاته ومدحوا أهل بيته وأشادوابنبوّته وقيادته للأمة. فالمدائح النبوية تجمع فی طياتها بين معالم الشخصيّة الإنسانية المثلی التی تتجسد فی نبی الإسلام(ص) وما قال الله سبحانه وتعالی عن صفات نبيّه(ص) فی كتابه العزيز. لقد لفتت شخصية النبی(ص) اهتمام الشعراء المسلمين من مختلف المذاهب والطوائف وقد برز اهتمام الشعراء بشخصية رسول الله(ص) وتفضيله علی جميع الكائنات. شهدت المدائح النبوية فی العصور الأدبية جزراً ومداً إلا أنها انتشرت انتشاراً واسعاً فی العصر المملوكی ولعل سبب ذلک يعود إلی نشوب الحروب الصليبية التی كانت لها روح دينية متعصبة ومعارضة للدين الإسلامی من جهة والزحف المغولی الغاشم الذی جاء لطمس المعالم الحضارية من جهة أخری وما أصيب به المجتمع المملوكی من التدهور السياسی والكوارث الطبيعية وانغماس المجتمع فی اللهو، الأمر الذی أثر فی انتشار المديح النبوی كنتيجة طبيعية لمقاومة المظاهر المخالفة للدين والمروجة للهو والمجون حيث استخدم فئات من الشعراء شعرهم لتبجيل شخصية نبی الإسلام(ص) والثناء عليه وتفضيله علی الخلق ومدح خصاله الحميدة. ومن أبرز الشعراء الذين اهتموا بالمديح النبوی منذ بزوغ فجر الإسلام حسان بن ثابت الأنصاری وكعب بن زهير والكميت الأسدی وصفی الدين الحلّی والبوصيری. وأما الشعراء الفرس فهم كذلک جندوا طاقاتهم الشعرية للذود عن حياض الإسلام من خلال شعرهم الدينی بما فی ذلک المدائح النبوية وذلک منذ عصر الرودكی والكسائی وحتی القرون المتأخرّة بحيث نری اهتمام الشعراء الإيرانيين بهذا الفن بارزاً مثلما نری فی أدب مولانا والعطار النيشابوری وسنائی والخاقانی ونظامی كنجوی وملا محسن فيض الكاشانی.

وقد حاول الشعراء أن يتناولوا فی مدائحهم النبوية كل ما يرتبط بنبی الإسلام(ص) من معجزاته وميزاته الخَلقية والخُلقية الحسنة وما يمتّ إلی أهل بيته(ع) بصلة. وأما الموضوع الرئيس فی هذه المدائح فهو ما اشتهر بالحقيقة المحمدية حيث سيجری الحديث

عنها لاحقاً.

خلفية البحث

فيما يتعلق بسوابق البحث تجدر الإشارة أن الباحثين قاما بالبحث حول كتب ومقالات عن دراسة الحقيقة المحمدية فی شعر الخاقانی إلا أنهما لم يعثرا على بحث مستقل ودراسة متفردة بالموضوع إلا أن هناک بحثاً موجزاً فی طيات كتاب «المديح النبویّ فی شعر حسان العرب وحسان العجم» من منشورات يار دانش وهو يحمل عنوان «الحقيقة المحمدية فی شعر الخاقانی» لتورج زينيوند ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى أن الحقيقة المحمدية فی حد ذاتها كانت موضع اهتمام الكتاب والمؤلفين كما أن هناک كتاباً نشرته مؤسسة "تنظيم ونشر آثار الإمام الخمينی" تناولت فيه فاطمة طباطبائی الحقيقة المحمدية حسب رؤی مولانا وملا محسن فيض الكاشانی، ومقال آخر وهو «سيمای پيامبر اعظم در ديوان خاقانی شروانی» لجهانغير صفری وروشنک رضائی طبع فی مجلة «پژوهش زبان وادبيات فارسی» المحكمة حيث لم يفرد الكاتبان بحثاً حول الحقيقة المحمدية.

أسئلة البحث

١. ما هی الحقيقة المحمدية وهل احتلت حيزاً ملحوظاً فی البحوث الأدبية؟
٢. هل الخاقانی الشروانی من القائلين بالحقيقة المحمدية؟
٣. كيف استخدم الخاقانی الحقيقة المحمدية فی شعره؟

فرضيات البحث

١. الحقيقة المحمدية وقعت موقع اهتمام الشعراء واحتلت مكانة مرموقة فی شعر عدد من شعراء المدائح النبوية.
٢. الخاقانی كان من القائلين بالحقيقة المحمدية وشعره خير دليل على ذلک.
٣. قد تناول الخاقانی فی شعره أهم الموضوعات التی تدور فی فلک الحقيقة المحمدية.

وأهم المصادر التی تم الاعتماد عليهاعبارة عن "ديوان" الشاعر و"مثنوی تحفة

العراقين" و"شـــرح ديوان الخاقانی" لمحمد رضا برزگر خالقی وأربعة من التفاسير المهمة للقرآن الكريم. تقوم هذه الدراسة على المنهج التحليلی والوصفی.

حياة الخاقانی وشعره

«ولد أفضل الدين بديل بن علی الخاقانی الشـــروانی فی شـــروان القريبة من مدينة باكـــو الحاليةعام ٥٢٠ هـ.ق وهی تقع فی شمالی آذربيجان الإيرانية و التی يكون اسمها التاريخی "أرّان". كان أبوه نجاراً فقيراً يسمی علياً وكانت أمه من المسيحين النساطرة الذين أعلنوا إسلامهم.» (صفا، ١٣٧٢ش، ج٢: ٧٧٧)

«وعلـــی الرغم من حياة والديه الفقيرة فقد حظی الخاقانی بدعم وحماية وتشـــجيع مـــن قبـــل عمه كافی الدين عمر بن عثمان الذی كان حكيماً وطبيباً وفيلســـوفاً. وبما أن عمـــه أدرک مواهبه منذ طفولته فســـعی فی تربيته وحين سمـــع منه قصائده فی مدح النبی الأعظم(ص) وغيرها من القصائد قارنه مع حسان بن ثابت الأنصاری ولقّبه بـ"حسان العجم". وبما أن الخاقانی قد أعجب بهذا اللقب فقد ذكره فی أشعاره مراراً.» (استعلامی، ١٣٨٧ش: ١٦)

«تـــوفی الخاقـــانی عام ٥٧٥ فی تبريز وهو فی الخامس والســـبعين من عمره فی حياة زاخرة بالألم والمعاناة والتشكی ودفن جثمانه فی مقبرة الشعراء.» (سجادی، ١٣٧٠ش: ١٤)

انتشـــرت النزعة الصوفيـــة فی إيران خلال هذا العصر إثر مـــا مورس ضد العلماء والأدباء من تضايق وتشـــدد بحيث مال العديد من الشـــعراء إلی هذه النزعة كما حدث ذلک فی الأدب العربی.

لقد تناول الخاقانی الشروانی فی أشعاره مدح النبیّ الأعظم(ص) كما صوّر شخصيته وسيرته ومدح الأماكن المقدسة لاسيما مكة والمدينة.

للخاقانی ثلاث عشـــرة قصيدة فی نعت النبی(ص) ومدحه وأهمها: منطق الطير، حرز الحجاز،كنـــز الركاز، تحفة الحرمين وتفاحة الثقلـــين فضلاً عن مدائحه النبوية فی مثنوی تحفة العراقيين.

الحقيقة المحمدية

مصطلح "الحقيقة المحمدية" مما يستخدم لدى العرفاء بشأن النبى(ص) حيث قالوا: «قد ظهرت جميع العوالم من هذه الحقيقة وقيل إنها حقيقة الحقائق.» (كاشى، ١٣٧٦ش: ١٣١) «وقد جاء فى معتقدات الصوفية والعرفاء بأن هذه الحقيقة يظهر فى الإنسان الكامل. والنبىّ والرسول والولىّ من مظاهر هذه الحقيقة فى العالم السفلى وأكمل مظهر لهذه الحقيقة فى العالم هو النبى الأكرم(ص).» (المصدر نفسه: ٣٥٢)

«لقد أصبحت هذه الحقيقة من مفردات العرفان الإسلامى، ويعنون بذلك أنّ الحقيقة المحمدية تمثل التعين الأول للأعيان الثابتة والتى تقف على رأس جميع "الأعيان الثابتة" والتى تحققت من خلال التجلى الإلهى الأكمل. ومن تلك الحقيقة تُفاض على كافة العوالم الأخرى. ويعتقد العرفاء بأنّ الحقيقة المحمدية تتبلور فى الإنسان الكامل وأنّ النبى والرسول والولى يعتبر من مظاهر تلك الحقيقة فى العالم وأنّها تجلّت بأسمى صورها وأحسنها فى شخصية الرسول الأكرم(ص).» (موقع موسوعة المعارف الإسلامية الإنترنتية، الحقيقة المحمدية)

وبهذا الشأن لا تُعتبر الحقيقة المحمدية عقيدة صوفية بحتة، ولا تنحصر هذه الحقيقة فى الأوساط الصوفية وفى تعاريف معينة كما يقول الدكتور زكى مبارك: «هى تعنى أن النبى هو أول تعيّن للذات الأحدية قبل كل تعيّن، فظهر به ما لا نهاية له من التعينّات.» (مبارک، ٢٠١٢م: ٢٥٩) وأيضاً يجب أن لا نحصر كل العقائد المتعلقة بهذه الحقيقة فى الغلو، كما حدده الدكتور زكى مبارک قائلاً: «وهذا الغلو لا يُفهَم إلّا إذا عرفنا أنّه يرجع إلى أصل من أصول التصوف، وهو القول بالحقيقة المحمدية.» (المصدر نفسه: ٢٥٨) وعلى أىّ حال قد تشكّلت هذه الحقيقة من عدّة نقاط فيما يخص شخصيّة النبى(ص) منها، الأول: يعتقد المعترفون بهذه الحقيقة أن النبى(ص) خُلق نوراً قبل أن يخلق الله الكائنات وكان نبيّاً وآدم بين الماء والطين. وهذا على أساس ما روى عن النبى من الأحاديث المشهورة المتواترة، كحديث يخاطب فيه جابر بن عبدالله الأنصارى: «أول ما خلق الله نور نبيّک يا جابر.» (المازندرانى، ١٣٧٦ق: ٢١٤) أو «كنت نبيّاً وآدم بين الماء والطين.» (المصدر نفسه : ٢٢٥)، الثانى: هو أن النبى(ص) كان الغرض الأول لخلق هذا

العالم بالاستناد إلى رواية «لولاک لما خلقت الأفلاک.» (المصدر نفسه: ٢١٨)، الثالث: من أصول هذه العقيدة، هو أن النبی(ص) أفضل الخلق بل أفضل الأنبياء(ع).

الحقيقة المحمدية فی شعر الخاقانی

أ) خلق نور النبیّ ونبوّته قبل خلق الكائنات:

أما بالنسبة إلى خلق نور النبی(ص) قبل أن تخلق الكائنات، وبالنسبة إلى نبوّته قبل أن يخلق آدم(ع)، فيستشهد الرافضون هذه العقيدة بالآيات القرآنية كقوله تعالى: ﴿ل إنّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثلُكُم يُوحى إلیَّ﴾ (الكهف: ١١٠) ويعتقدون بأنّ النبی(ص) مخلوق كبقيّة أبناء البشر يتولد ويعيش ثم يموت. ولكن هذا الرأی يرتبط بالبعد المادّی والعنصری للإنسان أن صفة "البشرية" هی التی تتعلق بالهيئة الظاهرة ولهذا لا شّک فی أن النبی فی صفة البشـرّية كبقية الناس يتولد ويأكل ويمشی ويموت. وأما الذی يرتبط بهذا الاعتقاد فی قضّية الحقيقة المحمدية يختلف عن نشأته العنصرّية بل يرتبط بحقيقته الأزلية عند ربّه. نكتفی هنا فی تبيين هذه القضّية ببعض ماورد من الأحاديث والتفاسير؛ وقد خاطب الله أهل الكتاب قائلاً: ﴿قَد جَاءَكُم مِنَ الله نُورٌ وَ كِتَابٌ مُبِينٌ﴾ (المائدة: ١٥) وقد قيل فی تفسير هذه الآية: «من المحتمل أن يكون المراد من النور هو النبی(ص)، وقد عدّه الله تعالى نوراًفی قوله: ﴿وَ سِرَاجاً منيراً﴾» (الطباطبائی، ١٩٧١م، ج٤: ٣٣٧)

وقال الطبری فی تفسيره: يقول جلّ ثناؤه للذين خاطبهم من أهل الكتاب: «قد جاءكم يا أهل التوراة والإنجيل من الله نور، يعنی بالنور محمداً(ص) الذی أنار الله به الحق وأظهر به الإسلام، ومحق به الشرک، فهونور لمن استنار به يبين الحق، ومن إنارته الحق تبيينه لليهود كثيراً مما كانوا يخفون من الكتاب.» (الطبری، ١٤١٢ق: ١٦١)

قد قال الرازی: «و فيه أقوال، الأول: أن المراد بالنور محمد، وبالكتاب القرآن، والثانی: أن المراد بالنور الإسلام وبالكتاب القرآن، الثالث: النور والكتاب هو القرآن وهذا ضعيف، لأنّ العطف يوجب المغايرة بين المعطوف والمعطوف عليه وتسميته محمد والإسلام و القرآن بالنور ظاهرة، لأن النور الظاهر هو الذی يتقوّى به البصر على إدراک الأشياء الظاهرة، والنور الباطن هو الذی تتقوّى به البصيرة على إدراک

الحقائــق والمعقولات.» (الرازى، ١٤١٠ق: ١٨٩ و١٩٠) ولكن البعض يفسّــرون النور بالنور الظاهر حيثقال بعض الشعراء فى أشعارهم بأنّ النبى(ص) كان نوراً ليس له ظلّ. وعليه سنشير بهذا الشأن إلى نماذج من شعر الخاقانى.

وفى تفسير الآية القرآنية: ﴿وَ إذ أَخَذَ اللهُ مِيثَاقَ النَّبِيِّينَ لَمَّا آتيتُكُم مِن كِتَابٍ وَ حِكمَةٍ ثُمَّ جَاءَكُم رَسُولٌ مُصَدِّقٌ لِما مَعَكُم لَتُؤمِنَنَّ بِهِ وَ لَتَنصُرَنَّهُ قَالَ أَأَقرَرتُم وَ أَخَذتُم عَلَى ذَلِكُم إِصرِى قَالُوا أَقرَرنَا قَالَ فَاشــهَدُوا وَ أَنَا مَعَكُم مِنَ الشَّــاهِدِينَ﴾ (آل عمران: ٨١) قد ورد عــن الإمام على(ع): «إن الله أخذ الميثــاق على الأنبياء قبل نبيّنا أن يُخبروا أممهم بمبعثه ونعته ويبشّروهم ويأمروهم بتصديقه.» وفى الدر المنثور أخرج ابن جرير عن على بــن أبى طالــب(ع)، قال : لم يبعث الله آدم نبياً فمن بعده إلّا أخذ عليه العهدفى محمد لئن بعــث وهو حــىّ ليؤمنن به ولينصرنه، ويأمر فيأخذ العهد علــى قومه ثم تلا: ﴿وإذ أخَذَ الله ميثــاقَ ...﴾ (الطباطبائى، ١٩٧١م، ج٣: ٢٤٤) ويؤكد صاحب تفســير الميزان على أن الروايتين تفسّران الآية بمجموع ما يدل عليه اللفظ والسياق كما مرّ. وقد روى عن الإمام على(ع) «بعث الله محمداً لإنجاز عدَته، وإتمام نبوته، مأخوذاً على النبيين ميثاقه.» (نهــج البلاغة: ٣٨) وأيضا يقول الإمام(ع) مشــيراً إلى حقيقتــه النورية وتقدم حقيقته علــى الأنبياء: «أرســله بالضّياء، وقدَّمه فى الاصطفاء.» (المصدر نفســه: ٤٣٨) وهناك كلام آخر نقله الشــيخ يوسف بن إسماعيل النبهانى من رسالة «التعظيم والمنة فى تفسير لتؤمننّ به و لتنصرنّه» لتقى الدين الســبكى: «فى الآية مــن التنويه بالنبى(ص) وتعظيم قدره مالا يخفى وفيه مع ذلک أنّه على تقدير مجيئه فى زمانهم يكون مرسلاً إليهم، فتكون نبوّته ورســالته عامّة لجميع الخلق من زمن آدم إلى القيامة وتكون الأنبياء وأممهم كلهم من أمّته.» (النبهانى، لاتا: ٤١) وبهذا الشــأن يقول الدكتور الطهرانى فى تفســيره: «آية غُرّة ترفع من شــأن خاتم النبيين(ص) إلى أعلى القمم التى لا تســاوى أو تسامى حيث تحمّله - وهو آخر النبيّين- المجىء إليهم كلهم برسالته القدسيّة.» (الصادقى الطهرانى، ١٣٦٣ش، ج٥: ٥٧)

ثم يواصل الشــيخ النبهــانى قوله « فإنّ النبوة وصف لا بّــد أن يكون الموصوف به موجــوداً وإنّما يكون بعد بلوغ أربعين ســنة أيضا فكيف يوصف بــه قبل وجوده و قبل

إرساله وإن صحّ ذلک فغيره کذلک. قلت: قد جاء أن الله خلق الأرواح قبل الأجساد، فقد تکون الإشـاره بقوله "کنت نبيّاً ..." إلی روحه الشـريفة أو إلی حقيقته. والحقائق تقصـر عقولنا عن معرفتها وإنّما يعلمها خالقها ومن أيده بنور إلهی، ثم إن تلک الحقائق يؤتی الله کل حقيقة منها ما يشاء فی الوقت الذی يشاء، فحقيقة النبی(ص) قد تکون من قبل خلق آدم آتاها الله ذلک الوصف.» (النبهانی، لاتا: ٤٢)

يقول الدکتور الصادقی الطهرانی فی تفسـيره: «وتری إذ تعنی زمناً واحداً جمع فيه النبيّـون لجمع واحد لأخذ ذلک الميثاق منهم، وقد يحتمل أنّ إذ تعنی زمن خلق کل من النبيّـين أن فطرهـم الله علی ذلـک الميثاق. وقد يقال إنّ مصير الإقـرار هنا هو مصير الإقـرار بالتوحيـد فی آية الذّرّ، إذن فکمـا فطر الله النّاس علی توحيـده منذ خلقهم، کذلک فطـر النبيّين علی الإيمان بمحمد(ص) ونصرته. فالروح الرسـالية المحمدية محلّقة علی کل الأرواح الرسالية قبل خلقها فی الجسد، وهی محلّقة عليها بعد خلقها فی الجسد وبعثها لرسـالتها الختميـة.» (الصادقی الطهـرانی، ۱۳۶۳ش، ج٥: ٥٧ إلی ٦١) ومن ثَمّ يسـتنتج أنّ لنبيّنا محمد(ص) مميّزاتٍ ليست لسـائر النبيّين. فيقول: «لقد خُصّت الرسالة المحمّدية بمميّزات بين کافة الرسل وعلی حدّ قوله(ص):کنتُ نبيّاً و آدم بين الماء والطين. فکينونات الرسـالة المحمدّية أربع لا يشترک سـائر الرسل إلاّ فی أولاها وهی الکينونة الرسـالية فی علم الله، دون الثلاثة الأخری وهی کيان الإيمان به ونصرته بالتبشـير قبل خلقه وبعثه، وکيان رسالته فی الأرواح الرسالية کرأس الزاوية، وکيان الإيمان به ونصرته فی رجعته.»

(المصدر نفسه: ٦٥)

وعلی هذاالأساس أصبحت هذه العقيدة بالحقيقة المحمدّية کمحور أساسی فی المدائح النبويّـة وفی هذا السـياق کان الخاقـانی ممن يعتقد بأن النبی(ص) قـد خُلق قبل خلق الکائنات، وکان نبيّاً قبل خلق کل شیء ومثال ذلک ما يلی:

برنامـده سـپيده صبـح ازل هنوز　　کاو بر سـيه سـپيد ازل بود پيشوا

– قبلَ أن يطلع فجر الأزل کان فجر الکون يستضیء بنور النبی (ص).

وأيضا يقول:

دیباچه سراچه کل، خواجه رسل　　　کـز خدمتش، مراد مُهَنّــا بر آورم

- النبي مقدّمة خلق العالم، وهو سـيد الرسل، والذى أقضى حاجتى المهنّاة[1] بواسطة خدمته.

فنرى فى الشطر الأول أن الشاعر يكرّر عقيدته بأن النبيّ بداية خلق العالم وأنه سيد الرسل، وقد تجلى فيه كمال الخلق.

وفى أبيات أخرى يأتى بتعليلات وتشبيهات يؤكد بها على عقيدته:

بهینه سـورت او بـود و انبیا ابجـد　　　مهینـه معنـی او بـود و أصفیا اسمـا

اگر ز بـعـد همه در وجودش آوردنـد　　　قـدوم آخـر او بر کمال اوست گـوا

نه سورت از پس ابجد همی شود مرقوم　　　نـه معنی از پس اسما همـی شـود پیدا

نه روح را پس ترکیب صورت است نزول　　　نه شمس را پس صبح کاذب است ضیا

- كان النبي محمد(ص) هو الصورة المكتملة للرسل قبله، كما أن السورة هى الصورة المكتملـة للحـروف. والنبي هو المعنى والأنبياء هم الأسمـاء. فاكتمال الأسماء وتركيبها يؤدى إلى ظهور المعنى.

- فإذا خلق الله رسـوله(ص) بعد غيره من الأنبياء، وبعثه بعد بعثِ غيره من الرسل فإنّما هو شاهد على كماله.

- أليسـت السورة تكتمل بعد الحروف الأبجدية؟ أليست المعانى تدخل حيز الوجود بعد تكوّن الألفاظ؟

- أليست الروح تهبط بعد تركيب الصورة؟ أليست الشمس تطلع بعد الفجر الكاذب؟

فنـرى فى هذه الأبيات أن الشـاعر قد شـبّه النبي(ص) بسـورة، والأنبياء بحروف للسورة، وفى البيت الأخير شبّه النبيّ(ص) بالروح والشمس، والأنبياء بالجسم والصبح الكاذب من خلال استخدام الاستفهام الإنكار: أليست الروح تنزل قبل تكوين الجسم؟ وأن الشمس لا تطلع إلّا بعد الفجر الكاذب.

وفى موضع آخر يقول:

شاهنشاهی است احمد مرسل که ساخت حق　　　تـاج ازل کـلاهـش و درع ابـد قبـا

١. حاجة الشاعر المهناة هى أمله فى زيارة الكعبة وقبر النبى (ص).

- نبّينا أحمد ملِكٌ جعل اللهُ الأزلية تاجاً له، والأبدية رداءً له.

فأزليّـة النبي مما يتطرق إليهـا المادحون وقد تحدّثنا عنها بالتفصيل عند شـرح آية الميثـاق. وأما الأبدّية فليس الغرض منها أن النبي كان أبديّاً في الوجود لأن كل شـيء هالك إلّا وجهه. إذن يمكن تفسير غرض الشاعر من أبدّية النبي بأنه يقصد منها أبديّة دينـه وسـنّته وكتابه كقوله تعالى: ﴿إِنَّـا نَحنُ نَزَّلنَا الذِّكرَ وإنَّا لَـهُ لحافِظونَ﴾ (الحجر: ٩) واسـتخدام الشاعر كلمة "الدرع" يسـوقنا إلى أن نستنبط بأن الأبدية كدرع تحتفظ بالنبي(ص) ودينه من الأفول والزوال.

ويقول في هذا البيت:

او مالک الرقاب دو گيتي وبر درش   در کهـتری مشـجّره آورده انبيا

- هـو مالک رقـاب العالمين في الدنيا والعقبى، وجميع الأنبياء يقدّمون إليه شـجرة نسبهم في الفضل.

يشير هذا البيت إلى آية الميثاق التي تحدثنا عنها فيما سبق، فتقديم الأنبياء شجرتهم إلى النبي يعني أن الأنبياء كانوا يعرفونه ويفضِّلونه على أنفسهم وتعاهدوا بنصره.

وبنـاء على المعتقدات الصوفية فقد قالوافي تفسـير النور المحمـدّي - وفيما يخص وصف النبيّ(ص) في القرآن الكريم نوراً وسراجاً منيراً بأن النبيّ(ص) ما كان له ظلّ، إذ هوكائن فوق البشر ومادّته هي النور. وأما الخاقاني فلم يصرّح في أشعاره بهذه العقيدة ولكن هناك بيت يشير وبشكل غير مباشر إلى هذه العقيدة حيث يقول:

با سـايه رکاب محمد عنان در آر   تا طرّقوا زنان تـو گردند اصفيا

- كن في زمرة أصحاب الرسـول و توسـل إلى ظل أهدابه، حتى تنال مقاماً رفيعاً ليكون أصفياء الله في موكبک يفتحون عليک الطريق.

فقد استخدم الشاعر في الشطر ظل أهداب النبي بدل ظل النبي، وهذه أمارة لبعض ما تقدم ذكره.

وفيما يخص علم النبيّ(ص) بالغيب فقد قال الخاقاني:

هم عيب را به عالم اشرار پرده پوش   هم غيب را ز عالم أسرار ترجمان

- كان النبي يستر عيوب الأشرار، ويبيّن الغيب من عالم الأسرار.

ويقول فی تحفة العراقين:

ای قابله نتايج غيب ای عاقله سراچه عيب

(الخاقانی ، ١٣٨٦ هـ.ش: ١٧٩)

وقد اعتبر الشاعرُ النبیَّ(ص) عالماً بالغيب فی البيتين السابقين خلافاً لمن ينفی نسبة علـم النبیّ بالغيب بينما تصرّح الآية التالية علم الأنبياء بالغيب فی حدود ما أراده الله: ﴿عَـالِمُ الغَيـبِ فَلَا يُظهِرُ عَلَى غَيبِهِ أحَدَاً إلّا مَنِ ارتَضَى مِن رَسُـولٍ﴾ (الجنّ: ٢٧) أو كقول عيسى (ع) لبنی إسرائيل: ﴿وَ أُنَبِّئُكُم بِمَا تَأكُلُونَ وَ مَا تَدَّخِرُونَ فِی بُيُوتِكُم﴾ (هود: ٦٥) ولم يدّع الشـاعر فی هذين البيتين بأن النبی(ص) عالم بكل الأسـرار الغيبية، بل النبیّ يفسر ما علّمه الله من الأسرار الغيبية وأنّ القرآن ترجمان لهذه الأسرار.

ب) النبیّ غرض لخلق الكائنات

من مكونـات الحقيقة المحمدية هو الاعتقاد بأنّ النبی هو الغرض الأول لله تعالی فی خلـق العالم اعتماداً على حديث قدسـی وهو «لولاک لمـا خلقت الأفلاک» وقد رواه محدثو الفريقين.

وللخاقانی أبيات فی أن النبی هو سبب خلق العالم وأن الله خلق العالم لأجله(ص):

اوست مختار خدا و چرخ و ارواح و حواس زان گـرفتند از وجـودش منت بـی منتـها

هشت خلـد و هفت چـرخ و شش جهات چار اركان و سه ارواح و دو كون از يک خدا

(الخاقانی، ١٣٨٢ش: ٤)

- النـبی هو الذی اختاره الله، وكانت السـماء والأرواح والحواس تعلق وجودها بوجود النبی وهكذا الجنات الثمانی، والسـموات السـبع، والجهات الست، والحواس الخمس، والأركان الأربعة، والأرواح الثلاث، والعالمان، كلها لله الواحد الأحد.

كما يلاحظ أن الشـاعر يعتقد بأن وجود الكائنات رهين لوجود النبی(ص) والخلق يعود إلی الله الواحد الأحد.

يجدر بالإشـارة إلی أن الخاقانی يحسن اسـتخدام الأعداد حيث استخدم الأعداد معكوسةً من الثمانی إلی الواحد وهذا ما يسمی بصناعة صياغة الأعداد.

وفي موضع آخر يعتبر الشاعر النبيّ مالكاً لهذا العالم وكماً في أمورها حيث يقول:

داراوداوراوست جهان را،من ازجهان فريــاد پيــش داور و دارا بــرآورم

(المصدر نفسه: ٢٤٧)

- النبيّ مالك العالم وحكماً فيه وأنا أتظلم إليه من العالمين.

وفي بيت آخر يقول بأن هذا العالم لا يخلق إلّا لأن فيه النبيّ:

يزدان كه سراي شش جهت ساخت جــز بهر نشســت تــو نپرداخت

(الخاقاني، ١٣٨٦ش: ١٦٩)

- الله الذي خلق هذه الدار ذات الجهات الست، ما خلقها إلّا لجلوسك واستقرارك فيها.

ج) تفضيل النبي(ص) على الأنبياء و على جميع الكائنات

تفضيــل الممدوح على غيره هو أحد الأغراض الرئيســة من المــدح وهكذا الأمر بالنسبة إلى شخصية النبي(ص) في نظرة الشاعر. ومن هذا المنطلق واستشهاداً بالآيات الشريفة: ﴿تِلكَ الرُّسُلُ فَضَّلنَا بَعضَهُم عَلَى بَعضٍ مِنهُم مَن كَلَّمَ اللهُ ورَفَعَ بَعضَهُم دَرَجَاتٍ وَ آتَينَا عِيسَى ابنَ مَريَمَ البَيِّنَاتِ وَ ...﴾ (البقرة: ٢٥٣) و﴿ ... وَ كُلّاً فَضَّلنَا عَلَى العَالَمِينَ﴾ (الأنعام: ٨٦) و﴿وَلَقَد فَضَّلنَا بَعضَ النَّبِيِّينَ عَلَى بَعضٍ﴾ (الإسراء: ٥٥)

وأمــا نبيّنا محمد(ص) فقد اختصّــه الله بميزات لا يختصّ بها أحداً من أنبيائه منها ما أشار إليه صاحب تفسير الفرقان تحت آية التفضيل (البقره: ٢٥٣) (الصادقي الطهراني، ١٣٦٣ش، ج٤: ٤٤ إلى ٤٩):

«... ألا وأول العابديــن ﴿قُل إن كَانَ لِلرَّحَمــنِ وَلَدٌ فَأنَا أوَّلُ العَابِدِينَ﴾ (الزخرف: ٨١) إذًا فكل المرسلين هم في المرتبة التالية لأول العابدين. وهو رحمة للعالمين ﴿وَ مَا أَرسَلنَاكَ إلَّا رَحمَةً لِلعَالَمِينَ﴾ (الأنبياء:١٠) ولا نجد هذه الرحمة العالمية في الذكر الحكيم لمن ســواه من المرســلين[١] وهو رســول إلى النبيّين أجمعين، وهو أطهر المتطهّرين ﴿إنَّمَا يُرِيدُ اللهُ لِيُذهِبَ عَنكُم الرِّجسَ أَهلَ البَيتِ وَيُطَهِّرَكُم تَطهِيراً﴾ (الأحزاب: ٣٣) وهو خاتم النبيين، لا يُصدّق

١.

نــبى إلّا بختمــه وتصديقه كما لا يُبعث بنيّ ولا رســول بعده ﴿مَا كَانَ مُحَمَّـدٌ أَبَا أَحَدٍ مِن رِجَالِكُــم وَ لَكِن رَسُــولُ اللهِ وَ خَاتَمُ النَّبِيِّينَ﴾ (الأحــزاب: ٤٠) وأن معجزته الخالدة هذه، تفوق معجزاتهم فى كمّها وكيفها، فإنها دائمة دوام شــرعته إلى يوم القيامة غير فاشــل فى حجتها ولا منســوخة، بل تــزداد بهوراً وظهوراً على تقدّم العقــل والعلم. ويعبّر الله عنه(ص) بين الشهود الرساليين بشهيد الشهداء وبكتابه «تبياناً لكل شىء»، ﴿يَومَ نَبعَثُ فِى كُلِّ أُمَّةٍ شَــهِيداً عَلَيهِم مِن أنفُسِهِم وَ جِئنَا بِکَ شَــهِيداً عَلَى هَؤُلَاءِ، وَ نَزَّلنَا عَلَيکَ الكِتَابَ تِبيَاناً لِكُلِّ شَىءٍ وَ هُدًى وَ رَحمَةً وَ بُشرَى لِلمُسلِمِينَ﴾ (النحل: ٨٩) ويقسم الله بعمربحيث لا يقسم بينهم إلّا بعمره (ص) ﴿لَعَمرُکَ إِنَّهُم لَفِى سَكرَتِهِم يَعمَهُونَ﴾ (الحجر: ٧٢)

هــذه بعض الأدلّة القرآنية فى تفضيل النبّى(ص) علــى جميع الأنبياء (للمزيد راجع: النبهانى: ٣٥ إلى ٦٠ والصادقى الطهرانى، ج٤: ٤٤ إلى ٤٩) فاستفاد منها شعراء المديح النبوى فى أشعارهم بحيث بيّنوا تفضيل النبّى(ص) على غيره بطريقتين، تارة بصورة كليّة يفضّلــون النبّى مــن خلالها على الخلق وعلى الأنبيــاء دون أن يذكروا أسماءهم، وتارة أخرى بذكر أسمائهم.

والخاقانى يعتقد بأفضلية النبّيفيفضلّه على الخلق حيث يقول:

تــا مادر جان رحم گشادەســت   بهــتر خلقــى زتــو نزاده اســت

(المصدر نفسه: ١٧٠)

– منذ أن بدأت أمّ العالم بولادة الكائنات لم تلد مولوداً أفضل منك.

وأما عن تفضيل النبيّ على الأنبياء يقول الخاقانى وهو يذكر النبيّ عيسى(ع):

باج ســتــان مـلوک ، تــاج ده انبيا   كز در او يافت عقل خط امان از عقــاب

جمله رسل بر درش مفلس طالــب زكات   او شده تاج رسل تاجــر صاحب نصاب

عطســه او آدم است عطسه آدم مسيح   اينت خلف كز شرف عطسه او بود باب

(الخاقانى، ١٣٨٢ش: ٤٤)

– الملوک رعية الرسول فيعطونه الجبايات، وهو يهبهم الأنبياءَ تاج النبوة، ومن بابه هو يتوقّى العقل من العقاب.

– جميع الرسل يفتقرون إلى زكاته وهباته وهو تاج الرسل وصاحب الزكاة.

– إن آدم(ع) مولود محمد(ص) و عيسى(ع) مولود آدم(ع) وهما ثمرة نبوّته وأن يكون الأبُ (آدم أبوالبشر) ولد ولده يدل على شرف الولد.

فى البيت الثالث «يعتبر الخاقانى المسيح بمنزلة عطسة (مولود) آدم ويعدّ آدم عطسة النبي ويقول فيه مادحاً: طوبى للابن الرشيد الذى أبصر أبوه النور من أجله، وهو كريم جليل يعرف الجميع أباه بواسطته.» (كزازى، ۱۳۸۰ش: ۹۷)

ويقول أيضا:

آدم به گاهواره او بوده شیر خوار ادریس هم به مکتب او بوده درس خوان

(الخاقانى، ۱۳۸۲ش: ۳۱۰)

– كان آدمُ(ع) رضيعاً بمهدهوإدريسَ(ع) تلميذَ مدرسته.

وفى مثنوى تحفة العراقين يأتى بمعان قريبة من هذه المعانى:

آدم ز خزان جرم رخ زرد چون لاله ز ژاله در خوی سرد

از تو اثر ربیع دیده بر جرم خودت شفیع دیده

ادریس به درس، چاکر تو تاریخ شناس اختر تو

(الخاقانى، ۱۳۸۶ش: ۱۶۹)

– كان آدم مصفر الوجه فى خريف معصيته، وكان خجلاً على ذنبه.

– فرأى منك الربيع ووجدك شفيعاً لذنبه.

– وكان إدريس خادماً ببابك متعلماً بمدرستك ومنجماً فى سمائك.

ويقول أيضاً:

بر دوحه فطرت جهان دار آدم شکفه ست و میوه مختار

احمد پسِ آدم است شاید میوه ز پس شکوفه آید

أب کیست؟ خلیل و جد که؟ آدم او بهتر ازین و بل ازآن هم

بعد از همه آمده ست ظاهر سورت پس ابجد آمد آخر

(المصدر نفسه: ۱۰۸)

– كان آدم زهرة شجرة الخلق، والنبيّ المختار ثمرتَها.

– ينبغى أن يأتى النبيّ بعد آدم، لأن الثمرة تأتى بعد الزهرة.

- من هو أبوه؟ هو الخليل(ع) ومن هو جدّه؟ هو آدم(ع) والنبيّ(ص) أفضل من أبيه وجدّه.

- لقد جاء النبيّ بعد جميع الأنبياء، إلا أن هذا دليل على كماله لأن السورة تكتمل بعد الحروف.

فيعلل الشاعر فى هذه الأبيات تأخّر النبى فى الوجود بعد الأنبياء بتعليلات منطقية لإثبات كماله وأفضليته على سائر الأنبياء. ففى البيت الأول يشبّه العالم بشجرة كان آدم زهرتها و النبيّ ثمرتها، والثمرة هى الصورة المكتملة للزهرة. هذا وفى أبيات أخرى من المقالة الخامسة من مثنوى تحفة العراقين يذكر نبيّاً من الأنبياء ويذكر له ميزةً خاصّة له، ثم يقول بأن هذه الميزة من عنايات النبيّ محمد(ص). كما فى قوله:

نوح از توبه بحر باز خورده ملاحى زورق تو كرده
ابراهيم ز تو مُهر برده تا آتش او فرو فسرده
خضر از تو شراب در كشيده الياس به جرعه اى رسيده
داود مُغنّى در تو جم ، صاحب جيش عسگر تو
يعقوب ضرير غم رسيده كحالى ديده از تو ديده
يوسف زتو كرده ملک تحصيل در صدر تو خوانده علم تأويل
يحيى ز در تو عصمت اندوز در مكتب تو فرايض آموز
عيسى ز حواريان خاصت پرورده لطف خوان خاصت

(المصدر نفسه: ۱۷۳)

- نجا نوح من الطوفان بواسطتک إذ هو تتلمذ عليک وكان ربّان سفينتک.
- استشفعک إبراهيم(ع) فصارت النار عليه برداً او سلاماً.
- شرب خضر(ع) ماء الحياة بفضلک، كما إن إلياس تجرّع من معينک.
- كان داود يتغنى ببابک وكان سليمان قائد جيشک.
- واستعاد يعقوب(ع)بصره بعد أن أصابه العمى وألوان الهموم.
- تولى يوسف(ع) الحكم بواسطتک ، و تعلّم منک علم التأويل.
- اكتسب يحيى(ع) بک العصمة والنبوة، وتعلّم بحضرتک الفرائض.

- وكان عيسى(ع) من حواريك وربيب مائدتك.

لو تُقارَن هذه الأبيـات بالآيات القرآنية الّتي تفضّل الأنبياء على الناس، أو تفضل بعضهم على بعض، أو لو ننظر إلى الأدلّة التي ذكرناها في تفضيل النبي(ص) على الآخرين لوجدنـا أنّه لا مخالفة ولا تعارُض بينها وبين الآيات. فتفضيل الشـاعرُ النبيَّ(ص) على الأنبياء فكرة منبعثة من القرآن الكريم وليس بفكرة صوفية بحتة كما يظن البعض.

النتيجة

الحقيقة المحمدية من القضايا التي طرحت في دائرة الفكر الصوفي والعرفان الإسلامي فانتشرت في المجتمع إلى أن شملت دائرة الشعر والأدب بحيث تناولها عدد من الشعراء ومنهم الخاقاني الشـرواني. تنبثق الحقيقة المحمدية من عـدد من الأحاديث التي رواها المحدثـون عن النبيّ(ص) حيث قال "كنت نبيّاً وآدم بـين الماء والطين". قد احتلت هذه الحقيقة مساحة كبيرة من المدائح النبوية وهذه الحقيقة هي العنصر الأساسي في المدائح النبويّة في شعر الخاقاني الشرواني. تتكون الحقيقة المحمدية من عدة عناصر منها: حقيقة النبيّ النوريّة بحيث يعتبر النبيّ(ص) أول الكائنات ويسـتمد كل كائن وجوده من نوره وذلـك بالاعتماد على الآيات القرآنية كآية الميثاق على سـبيل المثال ومنها: تفضيل النبيّ(ص) على الأنبياء وعلى جميع الكائنات ونبوّته قبل نبوّة سـائر الأنبياء. على هذا الأساس فالنبيّ (ص) تجسّد عند الخاقاني في صورتين: الأولى هي التي تتعلق بمرحلة ما قبل ظهوره العنصريّ الذي كان نوره أول نور فاسـتضاء الأنبياء بنوره، والصورة الثانية هـي التي تتعلق بما بعد خلقه وبعثته نبيّاً ومايرتبط برسـالته. وفيما يتعلق بأفضلية النبيّ وأنه غرض خلق العالم يلاحظ أن الخاقاني قد تناول هذا الموضوع في العديد من أبياته الشـعرية ويصرّح بذلك، علماً أن الخاقاني تمكن وبكل براعة أن يبين الجوانب الثلاثة لهذه الحقيقة معتمداً على الآيات القرانية التي نزلت بهذا الشأن.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن أبي طالب، الإمام علي. ۱۳۷۹ش. نهج البلاغة. باهتمام محمد دشتي. ط۱. طهران: نشر رامين.

أحمدي، عبدالحميد. ١٣٨٨ش. المديح النبوي في الأدبين العربي والفارسي. أطروحة الدكتوراه. كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية. طهران: جامعة العلامة الطباطبائي.
استعلامي، محمد. ١٣٨٧ش. نقد وشرح قصائد الخاقاني. طهران: نشر زوار.
برزگر خالقي، محمدرضا. ١٣٩٠ش. شرح ديوان خاقاني. المجلد١. ط١. طهران: نشر زوار.
خاقاني شرواني، افضل الدين بديل ابن علي. ١٣٨٢ش. ديوان. تصحيح: ضياء الدين سجادي. ط٧. طهران: نشر زوار.
خاقاني شرواني، أفضل الدين بديل ابن علي. ١٣٨٦ش. مثنوي تحفة العراقين. تصحيح وتعليق: يوسف عالي عباس آباد. ط١. طهران: نشر سخن.
الرازي، الإمام فخر الدين محمد. ١٤٠١ق. مفاتيح الغيب (التفسير الكبير). ج١١. ط١. بيروت: دار الفكر.
سجادي، ضياء الدين. ١٣٧٠ش. گزيده أشعار خاقاني شرواني. ط٤. طهران: مطبعة سپهر.
الصادقي الطهراني، محمد. ١٣٦٣ش. الفرقان في تفسير القرآن بالقرآن والسنة. ط١. طهران: منشورات الثقافة الإسلامية.
صفا، ذبيح الله. ١٣٧٢ش. تاريخ ادبيات ايران. طهران: دار ققنوس للنشر.
الطباطبائي، محمد حسين. ١٩٧١م. الميزان في تفسير القرآن. ط٣. بيروت: مؤسسه الأعلمي للمطبوعات.
الطبري، أبي جعفر محمد بن جرير. ١٤١٢ق. جامع البيان في تفسير القرآن (تفسير الطبري). المجلد٤. بيروت: دار المعرفة.
كاشي، عبد الرزاق. ١٣٧٦ش. اصطلاحات الصوفية. الترجمة والشرح الفارسي لمحمد علي مودود لاري. طهران: منظمة الإعلام الإسلامي.
كزازي، ميرجلال الدين. ١٣٨٠ش. گزارش دشواري‌هاي ديوان خاقاني. ط٢. طهران: نشر مركزي.
المازندراني، ابن شهرآشوب. ١٣٧٦ق. المناقب. ج١. ط١. النجف: مطبعة الحيدري.
مبارك، زكي. ٢٠١٢م. التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. ج١. ط١. القاهرة: مؤسسة هنداوي.
المجلسي، محمد باقر. ١٩٨٣م. بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة. ط٢. بيروت: دار إحياء التراث العربي ودار الوفاء.
النبهاني، يوسف بن اسماعيل. لاتا. حجة الله على العالمين في معجزات سيد المرسلين. حلب: مكتبة دار الفلاح.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

ص ٩٣ ـ ١١٨

دراسة دور الأمكنة في الديكور الشعري لمظفر النوّاب

محمد مهدي روشن*

الملخص

يعدُّ المكان عنصراً أساسياً في الديكور الشعريّ عند الشاعر العراقي المعاصر "مظفرالنوّاب"، الذي عاش معظم أيام حياته خارج وطنه، بسبب نضاله ضد الحكومة الدكتاتوريّة وإنشاد الشعر ضدّها، والدفاع عن المظلومين. وشعره مفعم بالأمكنة والمفردات التي تدلّ عليها. تتناول هذه الدراسة أبعاد الأمكنة وأدوارها في ديوان أشعاره، معتمدةً على المنهج الوصفي– التحليليّ، والنتائج تدلّ على أنّ الأمكنة في شعره ليست مقتصرة على الأمكنة العراقيّة بل تشتمل أيضاً على أمكنة عربيّة، وغربيّة، وإيرانية وقد تعدَّت الأمكنة عند النوّاب أبعادها الجغرافية، فأضفى عليها النوّاب أبعاداً وأدواراً جديدة، كالبعد النفسي، والوطني، والاجتماعي السياسي، والتاريخي، والديني، والطبيعي، والجمالي، والرمزي. فيحمل المكان دوراً نفسيّاً حينما يشكو النوّاب من النفي وفقدان الوطن، ويتجلّى الدور الوطنيّ في حنين الشاعر وعشقه للوطن والحلم بالعودة، ويتمثّل الدور الاجتماعي في شؤون مثل: السلبيّات والإيجابيّات الاجتماعيّة، واللهجة الشعبيّة العراقيّة، والفئات العلميّة الاجتماعيّة، والدور السياسيّ في: السجن السياسيّ، والنفط، والسياسيّين، والحكّام العرب، وقضية فلسطين. ويصبح المكان مسرحاً للتاريخ والدين مع استحضار الأمكنة والشخصيّات التاريخيّة والدينيّة، ويتمثل دوره الطبيعي والجمالي من خلال اللوحات الطبيعيّة الاستهلاليّة لنصه الشعري، ويمكن ملاحظة الدور الرمزيّ والدور الأسطوري في بناء الصورة المكانية مثل الصحراء، والجبل، والقبر.

الكلمات الدليلية: الشعر المعاصر، العراق، مظفر النوّاب، المكان الشعري.

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة بيام نور، إيران

mmroshan1046@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٧/٢٢ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١١/١٨ش

المقدمة

يعيش الإنسان فى المكان حيّاً، ثم يحتضنه المكان ميّتاً، وقد أصبح المكان من العناصر الهامّة فى الشعر العربىّ المعاصر خاصّة عند الشعراء الذين عاشوا خارج أوطانهم أو منفيين عنه، ومن هؤلاء الشعراء "مظفر النوّاب" الشاعر العراقى المعاصر. إذ يمثل المكان وأبعاده أهم خصائص ديوان مظفر النوّاب وديكوره الشعرىّ، لأنّه ينظم شعره مانحاً المكان مقاماً ودوراً بارزاً وهامّاً فى التعبير عن رحلاته القسريّة من منطقة إلى منطقة فى العراق ومنها إلى البلاد العربيّة وغير العربيّة، فترى فى ديوانه حضورا مكثّفا للأمكنة. فقد عاش النوّاب فى ارتباط مباشر مع المكان وذاق مرارة الغربة عن الوطن من أجل النضال ضد الحكومات الديكتاتوريّة والشيوعية. فمن الطبيعىّ أن يعكس هذه التجربة النفسيّة فى أشعاره. ولكن المكان عنده ليس محدوداً بالعراق ومدنها كبغداد والبصرة وغيرها، بل يشتمل أنحاء الوطن العربىّ ولهذا ينشد من أجل المكان العربىّ المحتلّ فى بغداد ومصر وفلسطين وغيرها، فللمكان حيويّة وديناميكيّة خاصّة فى أشعاره، إذ أنه صار أداة وخلفيّة للتعبير عن الإيديولوجيات، كما أضفى على جوانبه الحقيقيّة والواقعيّة أدواراً وأبعاداً جديدة.

أسئلة البحث

تهدف هذه الدراسة إلى التّعريف بمظفر النوّاب وإلقاء الضوء على أبعاد الأمكنة وأدوارها فى ديوانه وتحاول أن تجيب على هذه الأسئلة: هل تقتصر الأمكنة عند النواب على الأمكنة العراقية؟ ما هى أكثر الأمكنة ذكراً فى ديوانه؟ ما هى أبعاد الأمكنة وأدوارها فى الديكور الشعرىّ لمظفر النوّاب و كيف تتجلى هذه الأدوار؟

منهج البحث

تستند هذه الدراسة على المنهج الوصفىّ- التحليلىّ، وتتطرق – بعد تعريف مظفر النوّاب والمكان – لدراسة أبعاد الأمكنة، وبعدها تهتمّ بدراسة تجليّات الأمكنة وأدوارها.

خلفية البحث

هناک دراسات قامت بتحليل شعر مظفر النوّاب بعضها مقالات، منها: ١) گدازههای

خشـــم و گداز در شـــعر و انديشـــهى مظفر النوّاب (١٣٩٠ش) لرجاء أبوعلى وطاهره گودرزى ٢) المرأة فى شـــعر مظفر النوّاب، دراســـة فنيّة وموضوعيّــة (٢٠٠٩م) لفوزية لعيوس غازى الجابرى، ٣) مظاهر المقاومة فى شـــعر مظفر النوّاب (١٣٩١ش) لحســـن دادخواه، وناصر تابع جابرى ٤) بررســـى درونمايههاى شـــعر مظفر النوّاب (١٣٨٧ش) لجهانگير اميرى وسعيد اكبرى ٥) انعكاسات الرفض فى الشعر العربىّ المعاصر، الأعمال الشعرية لمظفر النوّاب نموذجا (٢٠١٦م) لمحمد صالح شريف عسكرى، وصغرى فلاحتى، ومرتضـــى زارع برمى. ومنها أطروحات جامعية، وهى: ١) اللغة فى شـــعر مظفر النوّاب (٢٠١٢م) لنهاية عبداللطيف حمدان رضوان، وهى رســـالة مقدمة لنيل درجة الماجستير بجامعة النجاح الوطنية ٢) الحداثة فى شـــعر مظفر النوّاب (١٣٩٠ش) لبلاســـم محسنى، وهى رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير بجامعة فردوسى.

إلا أن هذه الدراســـات التى كتبت حول هذا الشـــاعر، لم تدرس أشـــعاره من حيث الأمكنة ودورها فى أشعاره، لذا مازال هذا الأمر بحاجة للدراسة والقراءة المستقلة.

مظفرالنوّاب وشعره

«هـــو مظفر بـــن عبدالمجيد النوّاب، ولـــد فى بغداد عـــام ١٩٣٤م، ترجع أصوله إلى الجزيرة العربية، فهو من ســـلالة الإمام موســـى الكاظم (ع).» (ياســـين، ٢٠٠٣م: ١٦) «تابـــع مظفر دراســـته فى كليّة الآداب بجامعة بغداد فى ظـــروف اقتصادية صعبة، حيث تعرض والده الثرىّ إلى هزة مالية أفقدته ثروته. بعد عام ١٩٥٨م، أىّ بعد انهيار النظام الملكى فى العراق؛ تمّ تعيينه مفتشاً فنياً بوزارة التربية فى بغداد، وفى عام ١٩٦٣م، اضطرّ لمغادرة العراق بعد اشـــتداد التنافس الدامى بين القوميّين والشـــيوعيّين الّذين تعرّضوا إلـــى الملاحقة والمراقبة الشـــديدة من قبل النظام الحاكم، فـــكان هروبه إلى إيران عن طريق البصرة، إلا أن المخابرات الإيرانية (السافاك)، ألقت القبض عليه، وهو فى طريقه إلى روســـيا، حيث أُخضع للتحقيق البوليســـىّ وللتعذيب الجســـدىّ.»)يحيى، ٢٠٠٥م: ١٣؛ وياســـين، ٢٠٠٣م: ١٦) وفى تأريخ ١٩٦٣/١٢/٢٨سلّم للسلطات العراقيّة، فحكم عليه بالإعدام، ثم خفّف الحكم إلى المؤبّد فســـجن فى "نقرة الســـلمان" ومن ثم فى سجن

"الحلة".» (الخير، ۲۰۰۱م: ۱۳)

«هرب النوّاب من سجن "الحلّة" في العملية الجريئة التي قام بها عدد من السجناء السياسيّين بحفر خندق طويل يتجاوز خمسة عشر متراً من أرض السجن إلى خارجه.» (عبود، ۲۰۰٦م: ۱۱) «بعد هربه بقي إلى عام ۱۹٦۸م، متخفياً وبعد صدور العفو عن الهاربين عاد إلى وظيفته مدرساً لكنه أُعيد إلى السجن بعد حملة الاعتقالات التي شملت عدداً كبيراً من الشيوعيّين وبعد مدة أُخرج منه وخرج من العراق، وأخذ ينتقل في البلاد العربية إلى أن منع من الدخول إلى قسم كبير منها بالإضافة إلى دول خارج الوطن العربيّ.» (المعوش، ۲۰۰۳م: ٦۸۸)

«وبعد ذلک قرر النوّاب السفر إلى بيروت ثم إلى اليونان و أقام هناک أربع سنوات سافر خلالها إلى ليبيّا بدعوة لمدة أسبوعين، بعد اليونان سافر إلى فرنسا بهدف الدراسة فانتسب إلى جامعة فانسان وسجل رسالته لنيل شهادة الماجستير حول موضوع القوى الخفيّة في الإنسان "باراسايكولوجی" لدى الأستاذ فرانسوا شاتيليه واستطاع خلال إقامته في فرنسا أن يطبع ديوانه "المساورة أمام الباب الثاني" وديوانه المسمّى "وتريات ليلية" وهي طبعة أنيقة مرفقة بأشرطة "كاسيت" وبقي في فرنسا ثلاث سنوات، ثم حصلت الثورة في إيران فسافر إلى طهران عام ۱۹۸۲م وفي عام ۱۹۸۳م زار الجزائر، وأقام فيها أمسيات شعرية حظيت باهتمام الجزائريّين، وكان لها صدى واسعاً في أوساط الجمهور هناک، وجهت له دعوة لزيارة السودان وهناک كان برعاية وضيافة شعب السودان و شبابه المثقّف حيث أقام أكثر من ندوة كان الجمهور يحرص على الالتقاء به والاستماع إليه بإصغاء وانشداد ومحبة.» (جيدة، ۱۹۸۰م: ۲۷؛ دادخواه، ۱۳۹۱ش: ۵۹)

في مايو/أيار ۲۰۱۱م، عاد النوّاب إلى بلده العراق بعد أربعين عاماً من الغياب قضاها في المنافي. «ثم إنه لازال يتصارع مع أمراض مختلفة بسبب تقدم في العمر ومن أهمها مرض الباركنسون الذي يجعل المريض يعاني من الخرف الشيخوخي والنسيان. وكذلک اضطرابات عصبية تؤثر على الحركات وخاصة التكلم.» (سمحان، ۲۰۱۱م: ۹۰)

«شعر مظفر النوّاب يمثل كل شرائح المجتمع باختلاف بيئاته وجغرافيته، هو صوت الوطن الثورى ينتقل مع البرق من شرق الوطن إلى غربه، يعشعش في قلوب الناس فلم تستطع السلطات وقف زحفه على الرغم من كل وسائل القمع التى مارستها في قمع قلوب الناس البسطاء من التواصل، ومظفر شاعر فصيح، أبدع في قصائده الفصحى، وأبدع أيضاً في لهجته المحكية، حتى جعلنا نعجز في تصنيفه بين الفصيح والمحكى، في الغزل كما في السياسة والوطنية والالتزام بالإنسان تساوى إبداعه، وتسامت كلماته، وتبلورت صوره الشعرية.» (عبدالقادر، ٢٠١١م: ٥٧)

المكان و دوره في الشعر

يعدُّ المكان عنصراً هاماً يحظى باهتمام بالغ في دراسة النص الأدبى ذلك إن الحدث لا يتم ما لم يقع في مكان محدد فهو «يمثل محورا أساسيا من المحاور التى تدور حولها نظرية الأدب.» (سيزا وآخرون، ١٩٩٨م: ٣) وهو من أهم عوامل التجربة الأدبية و «على الأديب أن يصنع المكان في عمله الإبداعى بصورة تشحن الواقع شحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية.» (سيزا، ١٩٨٤م: ٨٤) فالعمل الأدبيّ حين يفقد مكانيّته، فهو يفقد خصوصيّته وبالتالى أصالته. فالمكان يتّصل اتّصالاً مباشراً بالصورة الفنّيّة الّتى هى جوهر العمل الفنّيّ، ولهذا كله بدأ الاهتمام بالمكان وأصبح مرتبطا بعالميّة الأدب، إذ هو أحد أسباب الوصول إليه. «فالأدب الّذى يكتسب عالميّة هو ذلك الأدب الّذى يستطيع أن يتبناه الإنسان ويجد فيه خصوصيّته، ومثل هذا الأدب يشقّ الطريق إلى العالميّة ولكنّه يفعل ذلک عبر ملامح قوميّة بارزة وقويّة أحدها المكانية.» (باشلار، ٢٠٠٣م: ٧– ٨) والمكان «لايقتصر على كونه أبعاداً هندسيّة وحجوماً، ولكنّه فضلاً عن ذلک نظام من العلاقات المجرّدة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهنى، أو الجهد الذهنى المجرد.» (عثمان، ١٩٨٨م: ٥) وإنه «لم يعد ذلک الوعاء أو الإطار التكميليّ للعمل الأدبيّ، بل ارتبط مع الإنسان بعلاقة جوهريّة، فالعناصر المكانيّة، لا ترد كإطار غير ذى معنى، بل كثيراً ما تكون مشحونة بالدلالات، إذ يكسبها الأديب هذه المعانى من خلال تجربته الحسّية الخياليّة.» (مرزوقى وشاكر،

١٩٨٦م: ٦٠)

أنواع الأمكنة فى شعر النوّاب

لقد تجسدّت الأمكنة فى شعر النوّاب فى مجموعة من الأماكن. ولم يقتصر الشاعر على توظيف الأمكنة العراقيّة، بل وظّف الأمكنة العربيّة والغربيّة والإيرانيّة. وعبّر من خلالها عن وعيه المكانىّ، متخذاً من هذه الأمكنة موقفاً إيجابياً حيناً أو سلبياً حيناً، عاكساً رؤيته المكانيّة. وليس قصدنا من الأمكنة معناها الجغرافىّ، بل نتطرق إلى دلالات وأدوار الأمكنة فى أشعار النوّاب، ونلمح تأثرّه بالمكان العربىّ بشكل كبير، وقد جسّد هَمّ الوطن العربىّ، ويمكن أن نقول إنّه شاعر عربىّ أولاً وثمّ شاعر عراقىّ. وأنواع الأمكنة التى وظّفها النوّاب هى:

الأمكنة الطبيعيّة: بساتين اللوز، والأرض، والبحر و...

الأمكنة العراقيّة: العراق، والبصرة، والكرخ ، وبابل و...

الأمكنة العربيّة: فلسطين، وإسرائيل(فلسطين المحتلّة)، والقدس، ومكّة، والشام، و...

الأمكنة الغربيّة: الدول الكبرى، وأمريكا، وأثينا، وبريطانيا

الأمكنة الإيرانيّة: رشت، وأهواز، وطهران

دور الأمكنة و دلالاتها فى شعر النوّاب

يستعين النوّاب بالأمكنة، وذلك بأخذها خلفيّة لأشعاره، ويعبر من خلالها عما يريد. والأمكنة فى أشعاره تجد معنىً جديداً ولاتحمل المعنى الجغرافىّ أو الهندسىّ فقط، بل تحمل أبعاداً وأدوراً نفسية وسياسية ودينية وغير ذلك. فكثيراً ما يمتزج المكان بالتاريخ والدين والرمز والأسطورة. فنرى الفاعليّة المكانيّة. ويمكن الكشف عن أدوار المكان عند مظفر النوّاب من خلال الأدوار التالية:

١- الدور النفسى

نعنى بالدور النفسى بروز الجانب النفسىّ فى الأمكنة المرتبطة بذات الشاعر وتجربته. فالمكان يصاحب الألم والحزن النفسّى والاغتراب المكانىّ الذى يعانى منه الشاعر،

ويـــبرز هذا الدور فى حنين الشـــاعر إلى الوطن والأيام الماضيـــة ويصدر من الترحال الدائم وعدم الاســـتقرار المادى والمعنوى للشـــاعر، والحرمان من الوطن. فيشتكى من الغربة حينما يكون حاضرا فى الوطن أو بعيدا عن الوطن:

«أيا وطنى قد ضاق بى الإناء/ كان الذى قتل المتنبى شـــعر إبتداء/ لأمر يهاجر هذا الـــذى اسمه المتنبى/ وما قدر أنّه فى الجزيرة يوماً وفى مصر يوماً وفى شـــام يوماً فأرض مجزأة... والتجزؤ فيها جزاء.» (النوّاب، ٢٠٠٣م: ٢٠٩)

يستدعى الشاعر فى هذه القطعة، المتنبى - الشاعر العراقى فى العصر العباسى، ويرى نفســه كالمتنبى لأنّه شـــاعر عراقىّ أيضاً هاجر إلى سوريا واستقر فى بلاط سيف الدولة الحمدانى ثمّ إلى مصر فى بلاط كافور الإخشـــيدى، ويشـــكو فى أشعاره من الغربة وكثرة الترحال وغدر الناس والزمن والملوك وعدم وفائهم. فالنوّاب بهذا الاســـتدعاء يكرر التأريخ ويشـــكو من عدم الاســـتقرار وعدم الثبات. فيتوحّد النوّاب مع المتنبّى باتّخاذه قناع المتنبىّ، مستدعياً هذه الشخصية القريبة إلى شخصيته، ويتمحور القناع حول علاقة تلك الشخصية بالمكان، ويشير إلى أن تشرد الشعراء ليس بجديد.

يعـــانى النوّاب من الاغـــتراب المكانىّ بســـبب رحلاته الكثيرة فيشـــتاق قلبه إلى العـــراق وأيامه الماضية والمكان القديم، ومما لاشـــک فيه أنّ الحنين والشـــوق والذاكرة عند الشـــعراء الّذين رحلوا عن الوطن زمناً طويلاً شـــأن طبيعىّ، إذ يعيش الشاعر مع ذكرياته، ويســـتدعيها لأنّ الوطن يعيش فى الذاكرة. وقد فقد النوّاب بيته وأرضه ووطنه ومكان ذكرياته، لذا فالحنين يأخذ عنده طابع التكرار والتأكيد عن طريق الإشـــارة فى كل بيت من هذه الأبيات:

«أعرف خط العراق/ ومن مثل قلبى يعرف خط العراق/ وياقاتک السمر يوم حصاد حزين/ تقاطر فيه القبابر فوق ثيابى/ أىّ صيف دخلت وأىّ شـــتاء/ وغرفة عشـــق بها منقل وشـــراب عتيق/ كلّما الريح مرت أقول العراق/ تركتنى أشرب وحدى/ حملت بها بالضباب بزهرة دفلى/ على وحدتى تركتها/ كلهم وطنى/ وملابســـهم وطنى/ تعالوا فقد أوحشـــتنى الســـنين/ وأمســـک طفلاً بعينيه أثمار أيلول/ أنت تعرف ماذا بقلبى/ عشرين عاماً من الانتظار المذل» (نفس المصدر: ١١٠)

فنفسيّته موزّعة بين الماضى والحاضر، واستعادة الذكريّات، والتحسر على الواقع، ويكشف عن معاناة الذات فى حال اغترابها وتوحّدها فى بلاد نائية، فيشعر الشاعر بغربة مريرة بعد عشرين سنة، وبشوق لماضيه الذى يعيش الآن فى ذاكرته. وقد استطاع الشاعر أن يصوّر نفسيّته المغتربة مع تكرار كلمة العراق والوطن. ومن الكلمات التى تدلّ على التحسّر واسترجاع الماضى: الخط العراقى، ياقات، يوم الحصاد، البيت، الأب، الشاى، المنقل و ... لأنّ رحيله كان قسريّاً، فالوطن يعيش دائماً فى قلبه وذهنه وفكره، وتحيا فكرة الوطن والبلد فى قلب الشاعر.

وفى مقطوعة أخرى ينشد الشاعر:

«الخطر البرتقالىّ فى حدقات الزقاق/ وتدخل غرفة نومى/ وهذى رسومى و هذا صباى الحزين/ وتلك مراهقتى فى شبابيكها ولهاث السفرجل/ والشوق قد كبر عشرين عاماً/ أحلق وحدى بطائرة/ وأعطس فى البرد/ لا طاقماً... لا مطارات حبٍ سأنزل فيها/ ولابلداً عربياً... .» (نفس المصدر: ٥٥)

ويشير الشاعر هنا إلى بيته الأليف الذى كان يعيش فيه فى الماضى، ويتذكر الأشجار التى فى بيته وغرفة نومه ورسومه. واستعمال ضمير المتكلم (ى) يشير إلى تحسّره على الماضى كما فى قوله: «غرفة نومى، صباى الحزين، مراهقتى، أحلق وحدى، وأعطس، سأنزل» ويبكى بكاء خفيّاً على الوطن المسروق وعلى نفسه. فيملأ هذه المقطوعة بمفردات المكان وصفاته ونفسياته. كما نرى استرجاع الماضى فى المقطوعة التالية أيضاً:

«فى كل عواصم هذا الوطن العربى قتلتم فرحى/ فى كلّ زقاق أجد الأزلام أمامى/ أصبحت أحاذر حتّى الهاتف/ حتّى الحيطان وحتّى الأطفال/ أقيء لهذا الأسلوب الفجّ / وفى بلد عربىّ كان مجرد مكتوب من أمّى/ أعترف الآن أمام الصحراء/ ونعوى فى الصحراء بلا مأوى.» (نفس المصدر: ٣٥١)

فالأزقة والشوارع والبيوت كلها ليست أماكن للأمن، فيخاف الشاعر من كلّ الأمكنة فيغترب الشاعر رغم عيشه فى الوطن العربى.

ففى هذه الظروف النفسيّة محاولات لقهر الاغتراب المكانىّ من جانب الشاعر هى:

استدعاء الماضى والتحلّى بالأمل: فيقول ويصف الشاعر أمنياته وآماله. فهذا الاغتراب لاينتهى إلى اليأس فيأمل أنّ هذه الظروف ستنتهى قريباً. كان النوّاب ذا فكر اشتراكىّ، ويتجلّى اعتقـاده فى رؤيته التفائليّة الّتى أقامها على تحقّـق العدالة والأمل والإصلاح والتغيـير. وقد برز الأمل بوضـوح، فى أول القصيدة التى جاءت فى ديوانه، وهى قصيدة "قراءة فى دفتر المطر" التى أنشدها حينما كان فى اليونان، ويعبّر فيها عن آماله فى بداية السّنة الجديدة، فينشد الشاعر أمنيّته فى شعره. والاغتراب المكانىّ فيها ليس شخصيّاً بل يصبح جماعيّاً حينما يريد من الله الأمن ورجعة المنفيين إلى العراق:

«ثلاثة أمنيّات على بوابة السـنة الجديدة/ مرّة أخرى على شبّاكنا تبكى/ ولا شىء سوى الريح/ وحبات من الثلج/ على القلب..../ وحزن مثل أسواق العراق/ وأثينا كلها فى الشـارع الشتوىّ/ ترخى شـعرها للنعش الفنىّ/ هل أخرج للشارع/ من يعرفنى؟/ من تشترينى بقليل من زوايا عينها؟ أى إلهى إنّ لى أمنية/ أن يسقط القمع بدار القلب/ المنفـى يعودون إلى أوطانهم ثمّ رجوعى/ أن يرجع اللحن عراقياً/ وإن كان حزينْ/ أن تغفر لى بعد أمّى/ والشجيرات التى لم أسقها منذ سنين.» (نفس المصدر: ٧)

«وأنا لا أملك بيتاً أنزع فيه تعبى/ لكنّى كالبرق أبشـر بالأرض/ وأبشر أن الأمطار ستأتى/ وستغسل من لوحتنا كل وجوه المهزومين/ يا زهرة بيتى. يا وطنى .... أمطرنى.» (نفس المصدر: ٢٣٠)

٢- الدور السياسى

يستعين الشاعر بالأمكنة للتعبير عن إيديولوجياته وأفكاره السياسيّة، فالنوّاب من الشعراء الّذين جرّبوا السجن السياسىّ والملاحقة والتعذيب كثيراً مثل أسرته المناضلة. فيقف أمام الظلم و اضطهاد الحكومة فيسـجن من جانب الحكومة بسـبب مشـاركته فى المظاهرات الشـعبيّة، وكتابةالشـعرووجهة نظره الشيوعيّة. يقول عن مشاركته «كنت أتظاهر لمجرد أنّ رفاقى الطلبة كانوا يقاتلون، كان لابدّ من مشاركتهم.» (على، ٢٠٠٣م: ١١٧) فيمضـى أكثـر حياته فى السـجن أو الاعتقال، متهماً لأنّـه مناضل وطنىّ قومىّ. «وعندما حاول عبور الحدود الإيرانية متجها إلى روسيا القى القبض عليه و اخضع إلى

التعذيب بواسطة جهاز الأمن الإيرانيّ.» (الشيخة، ٢٠٠٨م: ١٤) ويُرسل إلى طهران ويستجوب من قبل جهاز الأمن الإيرانيّ. ويجسّد هذا السجن الكائن في طهران فضاءً للتعذيب والإهانة للإنسان الثوري جسميّاً وروحيّاً، باستخدام وسائل شديدة القسوة، ويرتسم هذا السجن في قصيدة "وتريات ليليّة" يشرح الشاعر فيها هربه من العراق إلى إيران عن طريق نخيلات البصرة، فيحضر المكان بدوره السياسيّ في هذه القصيدة، يقول النوّاب حول هذا التعذيب:

«في العاشر من نيسان/ نسيتُ على أبواب الأهواز عيوني/ يا أبواب بساتين أهواز أموتُ حنيناً/ غادرتُ الفردوس المحتمل/ أجبتُ كنار مطفاءة في السهل أنا يا وطني/... في طهران وقفتُ أمام الغول /تناوبني بالسوط... وبالأحذية الضخمة عشرة جلادين /وكان كبير الجلادين له عينان/كبيتَي نمل أبيض مطفأتين /وشعر خنازير ينبتُ من منخاريه /وفي شفتيه مخاط من كلمات كان يقطرها في أذنيويسألني: من أنت؟/خجلت أقول له: /قاومت الإستعمار فشردني وطني.» (النوّاب، ٢٠٠٣م: ٣٤٤ و ٣٦٣)

وحينما يُطلب منه أن يُخرج النخيل من خياله، وألا يخطو خطوة إلى الأهواز مرّة أخرى يقول الشاعر: إنّ خياله ليس مسجوناً رغم سجنه جسميّاً. فالشاعر مع خياله يخرج من العتمة والسجن إلى النور، وبين النخيلات. فنرى أن الشاعر يحوّل المكان المغلق إلى مكان مفتوح في مخيّلته. فيرى الشاعر في خياله النخيل والنخلة، ويرى قلبه معلقاً عليها، فالشعر يمنح الشاعر جوازاً يتسلّل به إلى أي أرض يريد:

«نزعوا القيد، فجاء اللحم مع القيد /أرادوا أن أتعهد /أن لا أتسلل ثانية للأهواز/ صعد النخل بقلبي... صعدت إحدى النخلات /بعيداً أعلى من كل النخلات/ تسند قلبي فوق السعف كعذق/ من يصل القلب الآن!؟ قدمي في السجن /وقلبي بين عذوق النخل /وقلت بقلبي: إياك /فللشاعر ألف جواز في الشعر/ وألف جواز أن يتسلل للأهواز / يا قلبي! عشق الأرض جواز.» (نفس المصدر: ٣٦٦)

النفط وسياسيو العرب: يتناول النوّاب في شعره أبعاد النفط السياسيّة، وأثرها على المكان العربيّ وأهله. فهو يرى أنّ النفط مطمعٌ للدول الكبرى كأمريكا وإسرائيل، وسبب لثراء البلدان المتعاونة معهم، واستغلال الحكّام العرب لأسعار النفط، وإفقار الناس في

البلــدان العربية. وفى هذا الشــأن لا فرق بين حكّام العــرب فى الدول الخليجيّة ولبنان والعراق. فاهتمام الســعودىّ بالنفــط أكثر من اهتمامه بالقضيّة الفلســطينيّة واللبنانية. فيصبح الســعودىّ رمزاًللحكومة الماســونية ذات النجمة السداسية، وتغيب الحكومات العربيّة عن القضايا العربية وتتجاهل جراح الوطن العربىّ، فتركض الســعودية والدول الخليجيّة وراء النفط ونقوده:

«نفط بن كعبة مجتمع.. ترتفع الاسعار/ نفط بن كعبة يقضى حاجته.... تنتظر الأسعار/ فما عجب ما اجتمع القردة/ و العظمة يا نفط بن كعبة/ لن يتعشى أحد بالشرق العربى علــى طَبَق من ذهب/ صرح نفط بن كعبة أن يعقد موتمرا/ بالصدفة... وا.. بعض الصدفة كان سداســيّا/ أركان النجمة ســتّ بالكامل/ يا محفل ماســون ترنــح طربا/ يا أصبع كسنجر/ إن الإست الملكى سُداسىّ.» (نفس المصدر: ١٤٤)

نرى تجلى الدور العالمىّ فى القضايا المصيريّة، ورؤية الشاعر السلبيّة للغرب والدول الغربيّة، لأنّهم السبب الرئيس لمشاكل الشرق الأوسط، ولأنّ الغربيين يريدون أن ينهبوا نفــط العرب والبلــدان العربيّة، مثل الســعوديّة والدول الخليجيّة التى تشــاركفى قتل الفلسطينيين وتشــريدهم، وتتعاون مع الدول الغربية وكأنّها تشارک فى مزاد علنى لقتل الأبرياء فى الوطن العربىّ، لذا يعبر الشاعر عن كراهيّته لأمريكا، ويكرر ذلک المضمون فى أشعار مثل:

«أمريكا هى الكفر/ وأمريكا ومن ســوف هنا الجنائى/ فى ســوف صراع لم يحن.» (نفس المصدر: ١٥٥)

صورة المكان الفلسطينىّ: إنّ المكان هو محور القضيّة الفلسطينيّة، وجوهر الصراع بين العرب والصهاينة، ونرى كثرة تكرار الفلســطين فى ديوان الشــاعر، والتكرار يشير إلى أهميّة قضيّة الفلسطين عند الشاعر:

«تلّ الزعتر/ هذى الأرض تسمى بنت الصبح/ نسيها العرب الرحل عند المتوسط/ تجمــع أزهار الرمان/ ســاروا باديتين/ قالــوا مرثية/ أيّهم الميــت إن القبر خرف/ أم تكــترث الماعــز للحقل إذا حضر الذيح/ ماذا يطبخ تجار الشــام على نــار جهنّم؟ إنّ الطاعون قريب/ أولاد فلسطين/ سوف تعودون إلى فلسطين ولكن خسبا/ نظر الأطفال

إلـى الوطن العربى/ خصيان العرب الحكام ارتجفت شـرفا» وحول تعاون السـعودية والصهاينة يقول بلسان لاذع متهكماً: «هل ترجو من الرحم الذى لحقه المال اليهودىّ/ طهـوراً فى الطمث/ نجس كل ولا فرق سـوى/ لهف الأول بالجملة أوسـاخاً/ أو عصر يهودى سـعودى/ سيبنى ألف ماخور/ من التلموذ فى أطفالنا فى الحبّ... فى القرآن... فى الشـارع.. فى الأحلام... فيمن شهدوا بدراً/ وأخيراً كل من يرضى بمشروع السعوديين/ أو يدخل باباً منه/ فهو من نفس الزنا... نفس الزنا.» (نفس المصدر: ١٦٧)

يعتقـد النوّاب بأنّ العرب كلّهم مسـؤولون أمام فلسـطين، لأنّ حرب فلسـطين مع الصهاينة لا تختصّ بالفلسـطينيّين فقط، فالجرح والألم فى نقطة من الوطن العربىّ يؤدّى إلى الجرح والألم فى كلّ الوطن العربىّ، وفلسطين بلد للمسلمين، وهى القبلة الأولى لهم، ويصرخ الشاعر بالحقيقة الغائبة والمنسيّة، فيتّهم النوّاب كُلَّ الدول العربية:

«أتّهمُ الماموث النجدى وتابعه/ ديوس الشام وهدهده/ قاضى بغداد نجصيته/ ملك السـفلس/ حسـون الثانى/ جرذ الأوساخ المتضخم فى السـودان/ والقاعد تحت جذر التعكيبى على رمل دبى/ مشـتملاً بعباءته/ كذاک الموج بتونس من سـاقية إلى الرقبة/ لاتقتربوا... لا تقتربوا/ كونوا ليلاً/ بدون قناديل/ بدون صراخ شرقىّ.» (نفس المصدر: ١٣٣)

٣- الدور الدينىّ

فى قصيدة "بيروت" يربط النوّاب المكان الشعرى بقصص الأنبياء، والنقطة المشتركة بين الإشـارات الدينيّة والمكان، هى أنّ المكان أى بيروت، هو المكان الذى شـهد محنة الأنبياء، وهاهى الآن تَشْهدُ -فى المكان ذاته- بشكل آخر محنة الإنسان العربىّ والوطن العربىّ، فخلفية الحدث واحدة، وهى بيروت التى كانت موطناً لكثير من الأنبياء، فيستدعى الشاعر الأنبياء الذين بعثوا فى بيروت، ويرى أن الأنبياء فى هذه الظروف الحاليّة للوطن العـربىّ لا يسـتطيعون المقاومة؛ فأيوب النبىّ(ع) الّذى يمثّل رمـزاً للصبر والمثابرة يُهزم ويسـلّم نفسـه، ويطلب من يعقوب(ع) أن يكون مراقباً لأولاده ويوسف(ع) ويحكم فيها سـليمان ويريد من النمل أن تذهب إلى بيوتها، لأنّ الظروف وخيمة، فالخلفيّة المكانيّة

واقعيّة لكن الحوادث ليست واقعيّة. كما يشير في هذه القصيدة إلى البعد الدينيّ لبيروت، فيخلق الشاعر من خياله بيروت جديدة، مع حوادث دينيّة جديدة، وهذه إشارة رمزيّة إلى المزج بين الشخصيات الدينيّة المرتبطة بهذه الأمكنة فنرى صراع الحاضر والماضى: «واقــف بالخــراب أثينا / عاش جلالتكم / أتحول من خيبتى إلــى حلزون / من كل هذا الجمال المهدم / صرح سليمان يبنى / و قد أرسلوا هدهداً عالماً بالنساء / ألا فاخرجى يا بغيا تسمى / وأرقص بين الجنازات / فأنا أمة ترقص الرقصة البدويّة قدام قاتلها / أيوب فى الليل أيوب فى لحظات التفســخ / أيوب ينمو / جاءت الســاعة الصعبة / واقتحموا / صاحا القيم البربرية / كان البحر الغموس يأكل أقدام أيوب / أيوب مستســلما / وأغار الجراد على عين أيوب / أيوب مستسلماً / ورأيت الجراد يجرجر عينه / أيوب مستسلماً / وجرارة وقفت فى الخراب تنظف أسنانها / أيها الرب / إن بقية أيوب تنبض.» (النوّاب، ٢٠٠٣م: ٢٣٩)

«ويعقــوب راقب بنيک / لقد دخل العتم هذى المناحة / ما أصعب اللعب بالعقم / آه يعقــوب .. راقب بنيک فما افترس الذئب يوســف لكنه الجــبّ / آه من الجبّ فى الأمة العربية / وصراخ رضيع يكوم ليلاً / صغيراً على أمه المســتباحة / جاء جنود ســليمان / أيها النمل فادخلوا مساكنكم / من هنا مروجه المذابح فاشتعلت هدنة.» (نفس المصدر: ٢٥٣)

والاعتماد علــى القصّة والأحداث الدينيّة يدلّ على ارتباط المكان والأشــخاص والأحداث، فيســتعمل النوّاب هذه الشــخصيات الدينيّة، ويعبّر عن تأزّم الأوضاع فى بــيروت. والذئب ليس الذئب المعهود والجرارة ليســت مثل الجرارات الأخرى، بل هم أعداء بيروت حالياً من إسرائيل وأمريكا.

فالنوّاب يســتدعى الشخصيّات الّتى تتناسب مع حاضر الوطن العربيّ. فى المقطوعة التالية يســتحضر شخصيّة الإمام الحســين (عليه السلام) فى شــوارع بيروت المملوءة بأجســاد الناس والأشلاء المنتشــرة على الأرض جرّاء القصف، وينسى الحسين (عليه السلام)- من شدّة هذا المشهد- مأساته فى كربلاء، و إشارته إلى مدينة بيروت والشام لم تأت اعتباطياً، بل الشــاعر يشــير مــن خلالهما إلى بيروت والشــام اللتين أصبحتا

كمشهد كربلاء، ونشاهد مرة أخرى مشهد كربلاء مكرراً بشكل مفزع في العصر الحاضر. ففاعليّة المكان بارزة في اعتباره خلفيّة للحوادث:

«لعل الحسـين إذا ما رأى طفلة في شوارع بيروت/ تنهش من لحمها الشهوات وثمّ شـظايا من القصف فيها سـينكر مأسـاته/ والجروح على رئتيه تقيح.» (نفس المصدر: ٣٠١)

«لم يبق إلا سـفينتك الآن/ مبهورة بالشمول/ على وجهها من رذاذ الغروب/ فأين سـيلقى المراسـى الماء/ بنيت بوتاً من الماء هدفها الجذف/ ومـرت جنازة طفل على حلمى بالعشيّ/ يراد بها ظاهر الشام، قلت: أثانية كربلاء/ فقالوا من اللاجئين.» (نفس المصدر: ١٩٤ و ١٩٩)

نرى في أشـعار النوّاب الدور الديـنيّ المتغيّر للأمكنة: مكّة المكرّمة مدينة مقدّسـة لكنّ النوّاب في قصائده لا يرتكز على قدسيتها وروحانيتها، بل تتحول عنده إلى مكان اقتصادى يسـتغله السياسـيّون ويبيعون نفطه في المزاد العلنى، وسـعر هذا المزاد بعدد المقتولين في فلسـطين وبيروت ومصر وغيرها ... فتصبح مكّة مكاناً اقتصاديّاً وسياسيّاً، وحُـكّام مكّة هم التجّار، وليس لديهم رؤية وفكرة دينيّة، و يسـتغلّون سـيطرتهم على الكعبة، دون القيام بأى خطوة للدفاع عن الحق ونصرة المظلومين، بل يسـتثمرون النفط لصالح أمريكا والصهاينة: «كنت أرى امرأة تستباح وتنهب/ والطفل يرضع في صدرها/ شجر بالحليب هنا/ حملت موزة كل أجراسها فوق بيروت/كان المسيح على النهر يغسل صلبانه/ اغسـلوا كعبـة الله أيضاً من الآثمين/ قبيل رحيل محمد مـن قبره في المدينة.» (نفس المصدر: ٢٤٣)

٤- الدور الوطنى

الوطـن كما يقول غاسـتون باشـلار: «إننا ننجـذب نحوه لأنّه يكشـف الوجود في حدود تشـمّ بالحماية.» (باشلار، ١٩٩٦م: ٣١) الوطن يعنى المكان الذى يحتوى الهويّة والأرض وحضـن الأمّوالمذكّراتوالوطن المحتلّ يعـادل اللامكان واللاهويّة. حيث يطلّ الشـاعر النواب على الأطلال الّتى بقيت من الوطن العراقيّ و العربيّ، ويرسم الخراب

والدمار والكوارث التى تشـهدها البلاد العربيّة من جرّاء الصمت والتعاون مع أمريكا وإسـرائيل، فيملأ المكان بالحزن والتلهف والحسـرة والذعر والفزع: «يا غرباء الناس بلادى كصناديق الشـاى مهربة/ أبكيك بلادى.... أبكيك بحجز الغرباء/ الآن أنا وطن فى العزلة/ يا بلدى سـوق الحـم لكل الدول الكبرى بلدى/ يا بلداً يتناهشـها الفرس وغلمان الروم/ وتحتلم الصهيوينة بالعقد التوراتية فيها.» (النوّاب، ٢٠٠٣م: ٣٤٤)

يرى الشـاعر الوطن سـاحةً للحرب حرب داحس والغبراء والمشاهد المخيفة لهذا الحـرب: «يا وطنى أنت بلاد الأعداء/ هل أنت بقية داحس والغبراء/ وطنى أنقذنى من رائحة الجوع البشـرى/ مخيـف/ أنقذنى من مدن يصبح فيها النـاس/ مداخن للخوف والزبـل/ من مـدن ترقد فى الماء الآسـن/ كالجاموس الوطنى وتجـتر الجيف.» (نفس المصدر: ٣٤٩)

فى حـين يحول الوطن من مـكان أليف إلى مكان معادٍ لأن الوطن مزيف ومشـوه: «بالدبابيس والصمغ هذى الدُمى الوطنيّة واقفة/ قربوا النار منها/ لاتخدعوا إنّها تتغيّر/ لايتغيّر منها سوى الأغلفة/ مرحباً... مرحباً... أيتها العاصفة/ أيها الشعب احش المنافذ بالنار/ اشعل مياه الخليج/ تسلح.» (نفس المصدر: ٢٢)

الوطن عند الشـاعر ليس بغداد أو العراق بل الوطن عنده هو الوطن العربىّ برمّته، فالوطن يكتسب دلالة جديدة. لذا فهو يكرّر الوطن العراقىّ أو الوطن العربىّ: «فالوطن الآن علـى مفـترق الطرقات/ وأقصـد كل الوطن العربى/ فأما وطـن واحد أو وطن أشلاء.» (نفس المصدر:٤٢٢)

نرى فى أشـعار النوّاب ارتباط وضع المواطن العـربىّ بالحكومات وظروف الوطن العربىّ، فيصرّح أنّ الحكومة فى العراق تعتبر النفط مِلكاً شخصيّاً، و يحكم فيها النسناس: «بسم الله هذا وطنى/ علمنى ألتزمُ النار/ لماذا كل هذا الصمت؟/ لماذا يضيع السيد هذا وطنى فى جيبه الخلفىّ؟ من إرثه النفط وتسويقى؟/ ومن ذا راودته نفسه أن يشترينى؟.» (نفس المصدر: ١٥٣)

«يا وطنى يحكم فيك النسناس/ يا وطنى الأرضى جرعت الغربة حتى الفقر/ لقفلت الأبواب وصلى فى الناس صلاة العهر الحجاج.» (نفس المصدر: ٢٩٤)

المدينـة: لقد أصبحت المدينة موضوعاً بارزاً فی الشـعر العربیّ المعاصر، وقد ظهرت فی شـعر النوّاب وعاطفة الحزن والألم تموج من المدنية فالمدن مستلبة ومغتصبة: «مدينة يكذب فيها الناس على أنفسهم/ تقول فی أسوأ أوضاع لها/ لا بأس تموت فيها الشمس/ حبيبتی/ كتبتُ أحزانی على الجور والنساء/ كتبتُ عمرک الصغير فی بنفسج الضباب»

فی مقطوعة أخرى ينشد:

«تبكی/ يا مدن الناس... مدينتنا تبكی/ المنقذ يأتی كشـموع تحت الماء/ فی طرقات مدينتكم حقرتم حزنی/ المبغی فی ليل مدينتكم أكثر تسلية من حزنی/ القبر بليل مدينتكم أكثـر أفراحاً/ وأنا من أقصى الحزن أتيت أبشـر/ وأخاف علـى أيام مدينتكم منكم.» (نفس المصدر: ۲۳۵)

هی مدينة مفعمة بالكذب وعدم الحريّة والمنع، والإنسـان يشـعر بالحزن والخوف. فتموت فيها الشـمس والنور وتصيب بالظلمة الدائمـة، ويقتحمها اللصوص والأعداء، والحانات تعجّ بالحزن. ويشـخص الشـاعر المدينة، فتصبح امرأة تبكی، وينعی الشاعر لهذه المرأة الباكية فتصرخ بالشـاعر وتسـتغيث به، وقد جاءت كلمـة مدينة متصلة بنا "مدينتنا" ليدل الشاعر على أنها لكل الناس.

كمـا أن اسـتعمال الأفعال المضارعة يدلّ على اسـتمرار هـذه الأعمال وتجددها، وتتكـرر لفظة المدينة فی بداية المقاطع، وقد جاءت نكـرةً، لتدل على العموم فتضم كل مدينة عربيّة. ولا يهرب الشاعر من هذه المدينة بل يفكّر فی إنقاذها فهو يخوّف ساكنيها من مسـتقبلها. فرؤية الشاعر إيجابيّة، وليسـت فی مقام الحقد على المدينة، بل يخاطبها متحسّـراً، ويصبح للمدينة دور نفسـیّ، فيخاطب الشـاعر المدينة كحبيبة و يتكلّم معها عمـا بداخله، ويبثّها أحزانه، ويقول أنّ القبور وأصحاب القبور- فی هذه المدينة - أكثر فرحـاً من الأحياء، فعوامل الحـزن فی المدينة هی: عدم الحريّة، العوامل السياسـيّة و الاجتماعيّة، ومنع الشـاعر من الكتابة وإنشـاد الشعر، كما فی هذه المدينة يوجد جسر اليأس والرياح والزنزانـة والتعذيب والحانات المفعمة بالحزن وكتاب الحزن واحتكار الكلام، لذا يتمنّى الإنسـان والشاعر أن يكون فی القبر، ويخاف الشاعر من هذه المدينة فيخفی هويّته لأنّ الكشـف عن هويته يؤدّی إلى زوال حريته والقبض عليه، وإلقائه فی

زنزانة معتمة ليس فيها مصباح... .

٥- الدور الاجتماعى

يظهر الدور الاجتماعى للمكان فى اللهجة والعبارات البسيطة والقريبة من العاميّة، «لأنّ الاقتراض من اللهجات و الاقتراب من المتن العامى اليوميّ يعدّ من أبرز الظواهر اللغوية فى شعر النوّاب» (الأسدى، ٢٠٠٠م: ٨٤) ولأنّه «من الأدوات المهمة التى تشحن طاقة القصيدة فى التعبير.» (عزالدين، ١٩٨٦م: ١٤) مثل مقطوعات "براءة الأمّ" و"براءة الأخت" و"الريل وحمد". لم ينشد النوّاب فقط الأشعار الفصحى بل نسج أشعاراً باللهجة العاميّة، ويعود اتجاهه للأشعار العاميّة إلى أسباب. فحينما هرب الشاعر من سجن الحلّة كان مختفياً مدة ستة أشهر فى الأرياف والقرى الجنوبيّة للعراق، فتعرّف على الناس ولهجتهم، وتجلّت هذه الأمور فى شعره. ومن هذه النماذج قصيدة "الريل و حمد"؛ التى تدل على الدور الاجتماعى والجغرافىّ للسان فى أشعار النوّاب، وبرزت الأمكنة العراقيّة عامّة والأمكنة العراقيّة الجنوبية خاصّة، وهذا يدلّ على أنّ الحياة والتجربة الشخصيّة للشاعر تنعكس فى أدبه وأشعاره، ويمكن أن يحدد تاريخ إنشاد الشعر وحوافزه بهذه اللهجة. ويمكن القول إنّ من أسباب الاتجاه إلى اللهجة العاميّة: الرغبة فى الاقتراب من الناس والشعب الأمّى والمثقّف والمتعلّم- والإشارة إلى البيئة الجغرافيّة- والشاعريّة الجماهيريّة للنوّاب- وإيجاد التنوع فى شعره وزيادة جمهوره ومتلقيه.

يجدر بالذكر بأنّ المكتب البصرىّ والكوفىّ فى النحو، من المدارس العلميّة المشهورة وخطّ الثلث أو الكوفىّ من الخطوط الشهيرة فى العراق أو الوطن العربىّ. فاتخذت المدارس العلميّة والخطوط اسمها من المكان الذى نشأت فيه وينشد النوّاب:

«وأطل الرأس من القمر حول العينين/ من الصرف ونحو الكوفة أشكالاً/ لا الخط الثلث له هذا الحسن له/ لا الكوفىّ ولا الرقعة أيضاً/ فاعترض النحو البصرى علىّ/ كذلك اعترض النحو الكوفىّ/ وأجلس من لا أعرفه يعرف نحواً فى الشام» (النوّاب، ٢٠٠٣: ٨٦)

يعكس النوّاب الإيجابيّات والسلبيّات الشعبيّة في وطنه العراق، فيصف العراقيّين بعدم بخلهم وحبّهم لفلسطين، لأنّ الأمهات العراقيات ترضعن أطفالهنّ حبّ فسطين من الطفولة: «عراقي هواه وميزة فينا الهوى/ خبّ/ يدبّ العشق فينا في المهود/ ورغم تشردي/ لايعتريني نخلة بخل/ بلادي ما بها وسط/ و أهلي ما بها بخل/ لقد أرضعت حبهٔالقدس/ قبلأنتبكيالتيقدأرضعتني.» (نفس المصدر: ٧١)

انتمى النوّاب للحزب الشيوعيّ منذ أيام الجامعة، إذ وجدت الشيوعيّة فحرص على التعبير عن انتمائه الحزبيّ من خلال ما أكده من إعجاب بشخصيّيات ماركسيّة ثوريّة ومنتمية للحزب الشيوعيّ مثل جيفارا، و غيره. فهو مثل الشعراء الشيوعيّين الّذين يهتمّون بالجانب الإجتماعيّ، ويعكسون الهموم و الآلام الإجتماعيّة فالنوّاب يصبح واحداً من الشعراء الذين ينظرون إلى المجتمع بمنظار الواقعيّة الاشتراكيّة ويؤكد على ضرورة تغيير الأوضاع خاصة في حياة الأوساط الشعبيّة المحروقة والمهشّمة مثل الأهوار في جنوب العراق إحدى قرى عمارة: «يشمس شباك البيت/ لو كنت عرفت بأنا نملك بيتاً، خلف ظلام الدنيا/ وصغاراً مثلك في البيت/ لو كنت عرفت لماذا يسكن الجوع في الأهوار/ جوع وثلاثة أنهار/ لو كنت عرفت الخجل المرّ/ على جبهة ثوريّ ينهار/ لعرفت الثورة.» (نفس المصدر: ٢٣٣)

«إن الحكومات في الشرق تكملة للملاهي/ جوع سيأكل جوعاً/ مازال بعض النوارس يجتاز نخل العراق/ المثبت في ساحة البرج في نشوة.» (نفس المصدر: ٣١٥)

الأهوار المملوءة بالماء كيف تجوع؟! فإمكانات الأهوار كثيرة، لكنّ الحكومة تستغل النفط، وتتلهى بجمع النقود تاركة الناس يعانون الجوع في بلدة مليئة بالنفط والمياه.

٦- الدور الطبيعيّ و الجماليّ

النوّاب هو شاعر شعبيّ، لذا لم تكن الأمكنة الطبيعيّة في شعره شبيهة بالأماكن عند الرومانسيين الّذين هاجروا إلى الطبيعة، وغرقوا في الصور الطبيعيّة، فالنوّاب شاعر واقعيّ، لكنّه يرسم لنا مشاهد طبيعيّة مثل بساتين اللوز والنخلة، ونشاهد اللوحة الطبيعيّة أكثر من خلال البنية الاستهلاليّة للنص الشعري، متفاعلةً مع الطبيعة العربيّة

اللبنانيّة والعراقيّة والفلسطينيّة مثل أنهار الأهوار، بساتين اللوز والزيتون والبرتقال فى فسطين وبيروت.

لكنّ الأمكنة الطبيعيّة لا تعكس الحالة النفسيّة الأليفة والهدوء، بل تحزن مع الشاعر وتصاحبه وتتقاسم معه حزنه: «سقط الطلّ/ وعصافير المشمش/ كنت وراء سياج التفاح/ مسحتُ مدامع أشجار التين/ وحبات الفستق/ عدتُ بصمت كالحكمة/ كالسهم المتبادل بين البلبل/ والبستان.» (نفس المصدر: ٢١٠)

«يا ربّ احفظ بلادى/ وأطفالها والأمهات/ وعود أبى/ ربّ لم يبق فى العمر شيء/ سوى ساعتين صباحاً على دجلة/ يدعو... يدعو البساتين/ وتفتح مثل المدارس مثل الساعة/ يخرج الشهداء الصغار إلى العرس/ سلام على العربات التى احتملتنى/ أنام بها فى أمان سلام... .» (نفس المصدر: ٤٦- ٥٢)

ويتجلّى ارتباط المكان والخيال الشعرى أيضاً فى الدور الجمالىّ، فالشاعر يستلهم الأمكنة الطبيعية لكى يعبر عن إحساسه ونفسيّته، فتنبض الأمكنة الطبيعيّة بالحيويّة، من خلال الأساليب البلاغيّة لاسيّما التشبيه والاستعارة أوالتشخيص، فهو يستدعى كل ما هو جميل فى بيروت وفلسطين والعراق، فيشخّص البساتين، ويتخيّل فسلطين فى قامة امرأة، ويجعل لسورية قرطاً، ويتخيّل للقلب داراً، والقلب يعنى العراق والوطن.

فتحمل الصورة التشبيهيّة الاغتراب المكانىّ، وتشاركه الأمكنة فى الهم والحزن، ويعبّر عن اندهاشه والأمكنة مثل قفص، بيت السلطان، وطن، البحر، السجن، فقد صارت هذه الأمكنة وسيلة التعبير عن نفسيّة الشاعر وانفعالاته وأحاسيسه، فهذا التصوير يرتبط بالكيان الداخلىّ والنفسىّ للشاعر فيعبّر بها بشكل ملموس ومحسوس، باستخدام هذه الصور التشبيهيّة، ويصبح الأمر الذهنى أمراً ماديّاً وقابلاً للرواية. فعيشه فى الوطن العربىّ الفاقد للحريّة والديمقراطية، كالعيش فى قفص فى بيت السلطان، والشاعر كالطير فى القفص نفسه، ويتساءل متعجباً كيف يمكن أن يكون للطائر وطن يعود إليه بعد أن يغادره، ولكنّه يهاجر ولا يسكن فى مكان، فالوطن العربىّ من البحر إلى البحر كلّه سجن، والشاعر يُصاد مثل الطائر، فنرى صلة المكان والإنسان مرة أخرى.

«سبحانك كلّ الأشياء رضيت سوى الذلّ/ وأن يوضع قلبى فى قفص فى بيت

السلطان / وقنعت يكون نصيبی فی الدنيا... كنصيب الطير / لكنّ سبحانک حتی الطير لها أوطان وتعود اليها / وأنا مازلت أطير / فهذا الوطن الممتد من البحر إلى البحر سجون متلاصقة.» (نفس المصدر: ٢٢٦)

يستمدّ الشاعر أماكن كالمستنقع والغابة والبساتين والسفينة، للتعبير عن أحزانه ونفسيّته. ومن الجدير بالذكر أن هذه الأمكنة أيضاً تحمل معانٍ سلبيّةٍ، مثل سفينة الحزن، الليل الّذی يشبه المستنقع، وغابة الصمت، فنری مرة أخری أنّ الأمكنة شديدة الصلة بحياة الشاعر المؤلمة: «أيها الناس هذه سفينة حزنی / وقد غرق النصف منها قتالاً / بما غرقت عائمة.» (نفس المصدر: ٢٨) و«الليل كالمستنقع فجر يتبخرنا بالأبنوس.» (نفس المصدر: ٢٧٩) و«فتی يرجم الشمس فی غابة الصمت / وأرجوحتان من القبرات توالف صوت الرصاص الفتی / تدغدغ خدّ البساتين / مرحی لهذه البيوتات / مرحی لهذه البساتين.» (نفس المصدر: ٣٩)

٧- الدور التاريخی

إنّ الذاكرة التاريخيّة المستعادة فی النص الشعری لا تختص بالأمكنة التاريخيّة فقط، وإنّما تمتدّ إلی الأحداث والشخصيّات التاريخيّة، وترتبط بالواقع السياسيّ ونفسيّة الشاعر، لذا نری حضور المكان عن طريق استلهام الشخصيات التاريخيّة مثل فرعون وحكومته وأهراماته فی مصر القديمة، وكافور الإخشيدی فی عصر ما قبل المماليک، والرئيس الناصر فی العصر الحديث، هؤلاء الذين أسسوا دولة مصر قديماً وحديثاً: «فرعون... فرعون... فرعون أفرعون يا مت تخلد أهرامک الموتی / أسرع هنالک من يقتنی هرماً للمخازی / فمن يملكون السدانة قد سرقوا الشعب مصر /زوروا الشعب مصر / وقعوا باسم مصر و مصر براأ / شربوا نخبها و هی جائعة / ليس فی قدميها حذاء / أعدوا لهم و لعاهرهم إن عاهر نجد يعد / لقد حاولوا أن يهددوا علی ناصر قبره / فهو معترض دربهم / والقبور لهن لدی الحرب حدّ / أنا لست بالناصری / ولكنّ ألقوا القبض ميتاً عليه / أقول لناصر أخطات فينا اجتهاداً / يكافئک الطلقاء / لئن كان كافور أمس خصياً / فكافورها اليوم ينجب فيه الخصاء.» (نفس المصدر:٢٠٤)

لقد اســتطاع الشاعر أن يربط الماضى بالحاضر، ويستلهم التاريخ والمكان القديم فى العراق، أى بابل رمز البلاد العربيّة المتحضّرة والجميلة مع الحدائق والبســاتين المعلّقة، كما يستلهم حادثة تاريخيّة فى الإسلام أى فتح مكّة على يد النبىّ محمّد (صلّى) وحكومة الأمويّين فى الشــام، وشــهادة الإمام الحسين (عليه الســلام) فيقرأ الشاعر التأريخ مرّة أخرى، والمكان الذى يصلب المسيح و ...

«تعجّ شــوارع هذى البلاد بجرب البســوس / وليس يوزر إلا المحاسيب فيها / فيأتى الخيــط بلون ويصعب تحديد أى لــون / ويفتح فيها الرصاص منابرة آل فلان وآل فلين / وقما لقد أفرغ الأمويّون حفرتهم فوق رأس الحسين / وأشياء وأشياء تجمع بين الجنوب ورأس الحســين / وأضاءت بروج السماء بأبراج بابل / أنا أنتمى للجياع ومن سيقاتل / أنا أنتمى للمسيح المجذف فوق الصليب / لمحمد شرط الدخول إلى مكّة بالسلاح / العلى بغير شروط.» (نفس المصدر: ٣٠٩- ٣١١)

فالنص الشعرىّ يصبح مسرحاً تاريخياً جديداً، مع الأشخاص والحوادث التاريخيّة، وتتداخــل الحقيقة بالخيال، فكأنّ الشــاعر يرى فى وطنه حــرب داحس والغبراء مرّة أخرى، كى يستنهض الهمم لمساعدة الوطن العربىّ فى الرجوع إلى الماضى واستخلاص العبر، واســتحضار الشــخصيّات التاريخيّة مثل معاوية و يزيد، فيقول إنّ معاوية ويزيد يتكرران مرّة أخرى، والحكومة الأمويّة تحكم الآن فى سوريا والشام. فيستعاد التأريخ ويكتب عبر قراءة الأنا عبر المكان، لذا فالهدف الخفى من استعادة التأريخ، هو تكرار الذاكرة التاريخيّة، وربط الماضى بالحاضر والتعريض بصمت العرب على الظلم. فى هذا الاتّجاه يستدعى الأمكنة التى لها علاقة بالتاريخ: «يا وطنى هل أنت بلاد الأعداء / هل أنــت بقية داحس والغبراء / وطنى أنقذنى من رائحة الجوع البشــرى / أنقذنى من مدن يصبح فيها الناس /مدخنة للخوف والزبل / يا وطنى المعروض كنجمة صبح فى السوق.» (نفس المصدر: ٣٤٩) «وأرى تاريخ الشــام ملياً / وأكاد أقلب أوراق الكرسى الأموى / وتخنقنى ريح مرّة / تختلط الريح بصوت ياحجى / يقرع باب معاوية ويبشر بالثورة / فيالله وللحكم ورأس الثورة / هل أنتم عرب / ويزيد عمان على الشرفة / هل أنتم عرب / والله أنا فى شكّ فى بغداد إلى جدّة / هل أنتم عرب.» (نفس المصدر: ٣٣٢)

فالنوّاب يستعيد الذاكرة المكانيّة للشام، ويمشى فى الشام القديمة فى عهد الأمويّين، فلا يرى عربيّاً واحداً حقيقيّاً فى الشام والمسجد الأموىّ، ويستحضر الشاعر شخصيتى يزيد والإمام حسين(ع) وجيش الروم يزحف متقدماً حتى يصل إلى حلب، ويشير إلى عمق النكبة والهزيمة فى العراق والوطن العربى الحاضر، ويتراجع الزمان والتاريخ لكى لايُكرر تلك الحوادث الفجيعة، لكنّ الناس لايغيّرون رأيهم ويخطأون مرة أخرى ولا ينتبّهون. إن استلهام المكان والشخصيات التاريخية، يجعل من الأحداث أكثر واقعية وعمقاً، من خلال المزج بين التاريخ والحاضر فى مخيلة الشاعر: «قصدت المسجد الأموى/ لم أعثر على أحد من العرب/ فقلت أرى يزيد/ لعله ندم على قتل الحسين/ وجيش الروم فى حلب/ فرشت كرامتى البيضاء فى خمارة الليل.» (نفس المصدر: ٤٠١)

۸- الدور الرمزى والأسطورىّ

إن الألفاظ الدالّة على الأمكنة فى شعر النوّاب تتجاوز مرجعيتها اللغويّة المعهودة. فالشاعر فى هذا الدور يجعل من المكان رمزاً، فيأخذ مدلولات جديدة، ومن ذلک نجد رموز النخلة والسفينة وبيروت التى تخرج عن دلالاتها المعروفة.

السعوديّة ومكة: تصبحان رمزاً سياسيّاً للعرب المتعاونين مع أمريكا وإسرائيل، والخائنين للمظلومين فى فلسطين وبيروت والوطن العربى.

القبر: وهو رمز للحزن والظلمة والضيق، والانتهاء والخوف، لكنّ النوّاب يقلب هذه الدلالات للمكان، ويصبح القبر مكاناً للفرح والنور والإنقاذ والرضوان والرحمة: «القبر بليل مدينتكم أكثر أفراحاً/ وأنا من أقصى الحزن أتيت أبشر/ وأخاف على أيام مدينتكم منكم.» (النوّاب، ۲۰۰۳م: ۲۳۵)

النخلة: لقد صارت الأمكنة الطبيعية وسيلة للتعبير عن مشاعر الذاتية والإنسانية، والنخلة من المفردات التى لها صلة وثيقة بالمكان. فأصبحت رمزاً للمكان والأرض العربيّة، لأنّ النخيل والنخلة يختصّ بالبيئة العربيّة، وهو من الأشجار التى تنبت فى البيئة العربيّة، وترمز فى ديوان النوّاب للشعب العربى والمثابرة والإقدام وعدم التسليم والأمّ، وهو ما بدا فى قصائد أخرى للشاعر، منها "وتريات ليلية" فقول مظفر «النخلة أرض

عربية.» (نفس المصدر: ٣٤٣)

«غامت عيناى من التعذيب / رأيتُ النخلة.. ذات النخلة / والنهر المتشدّق بالله على الأهواز /وأصبح شط العرب الآن قريباً منى /والله كذلك كان هنا /غامت عيناى من التعذيب / تشقق لحمى تحت السوط / وقال: تحمّل فتحملتّ /والنخلة قالت... والأنهر قالت / فتحملتّ وشقّ الجمع.» (نفس المصدر: ٣٦٣)

الجبل: يحمل الجبل معانٍ ودلالات متعددة مثل الرفعة والعلوّ والمقاومة والمثابرة والملجأ والقوة. فاستغل الشاعر هذه الأمكنة الطبيعية في تصوير الواقع رمزياً، والتعبير عن معاناة الإنسان الفلسطيني: «ماترى أنّا رحلنا بعد يافا / نحمل الخيمة في ليل الجليل / و غداً أىّ الحكومات تذبحنا / غدراً لمولاها الذى خلف الجبل / أرى الشام غزالاً راكضاً في المسك / فرسى وراء الجبل / زوجتى وراء الجبل / كلنا نحكم من خلف الجبل.» (نفس المصدر:٣٩٩).

الصحراء: ترمز الصحراء للحرية واللامنتهى والوحدة والفزع والوسعة والمكان المفتوح الرحيب، وعلى الرغم من رمزيّتها الإيجابيّة للحريّة والوسعة والأفق البعيد الشاسع، إلّا أنّ على المرء أن يكون مقاوماً وشجاعاً فيها، ليصل إلى القصد والهدف، ولا يستطيع أىّ امرىء أن يقطعها بأمان دون إعداد وتجهيز: «كنت على الناقة مغمورًا بنجوم الليل الأبدية / استقبل روح الصحراء / يا هذا البدو يا لضالع بالهجرات / تزود قبل الربع الخالى بقطرة ماء.» (نفس المصدر: ٣٢٨)

ومما لاشك فيه أن الأمكنة تصبح أسطوريّة عندما يستحضر الشاعر شخصيّات أسطوريّة، وتكتسب الأمكنة باسترجاع الأسطورة دلالةً ودوراً جديداً. فالمسيح رمز للرحمة والسلم ومضادّ للحرب، لكنّه في أشعار النوّاب يأخذ السيف بيده، حتى يُغطّى بالدم، ويغسل بنفسه سيفه من الدم: يقول النوّاب في قصيدة "قصيدة في بيروت": «كنت أرى امرأة تستباح وتنهب / والطفل يرضع في صدرها / شجر بالحليب هنا / حملت موزة كل أجراسها فوق بيروت / كان المسيح على النهر يغسل صلبانه / اغسلوا كعبة الله أيضاً من الآثمين / قبيل رحيل محمد من قبره في المدينة.» (نفس المصدر: ٢٤٣)

والمكان يصبح أسطوريّا مع استدعاء شخصية عشتار الأسطوريّة، وهى زوجة تموز

وآلهــة الحــبّ والخصب والجمال والتضحيــة التى تعيش فى بابل القديمــة للعراق: «هنا وطنى / أول شيء فى الدنيا أعرفه يا أحفاد / وآخر شيء يعرفنى / بلادى ملك الورقاء / أضاع العشب / و ضاجع فى الأرز بكارة عشتارالخضراء.» (نفس المصدر: ٢٦٧)

وفى الختــام، لا ندعى أنّ هذه الدراســة رصدت جميع تجليات المــكان فى الديكور الشعرىّ للشاعر العراقى المناضل مظفر النوّاب، لكثرة حضور المكان فى شعره. لكن ما يمكن التأكيد عليه هو قدرة الشاعر الفائقة على رصد العلاقة مع المكان، ومنحه أدواراً وأبعاداً جديدةً.

النتائج

يحتلّ المكان مكانة كبيرة وهامة فى أشعار مظفر النوّاب، ولم يكن المكان مجرد خلفيّة أو ســاحة للحدث، بل لعب دوراً فعالاً فى نقل المعانى التى يقصدها الشاعر. فهو يوظّفُ الأمكنة الطبيعيّة والعراقيّة والعربيّة والغربيّة والإيرانيّة. كما تحضر الأمكنة الفســطينيّة بشــكل وافر فى ديوانه، حتى يمكن للمتلقى أن يعتقد أن النوّاب شــاعر فلســطينىّ، كما تحضر الأمكنة العربية فى شعره أكثر من الأمكنة العراقية، وهذا يدلّ على أن الوطن عند النوّاب ليس مقصوراً على العراق، بل يمتد ليشمل الوطن العربى كله.

تعددت أدوار الأمكنة فى بناء قصائده، والأمكنة لم تأت عفويّاً، بل لها وظيفة خاصّة، ولها أبعادها النفســية والوطنية والاجتماعية السياســية والتاريخية والدينية والطبيعية والجمالية والرمزية.

يحمل المكان دوراً نفسـياً حينما يعانى النوّاب من النفى والتشـرد وفقدان الوطن، فأشــعاره مشحونة بعاطفة التحسّــر والحزن والحنين. أما موانع الاغتراب النفسىّ عنده فهى الأمل والتفاؤل واســتدعاء الماضــى والاعتماد على الذكريــات. ويتجلّى الدور الوطنىّ فى حنين الشاعر وعشقه للوطن والحلم بالعودة واغترابه المكانىّ.

يبرز الدور الإجتماعى فى شــؤون مثــل: المظاهر الاجتماعية الســلبية والإيجابية، اللهجة الشــعبيّة العراقيّة، الفئات العلميّة الاجتماعيّة. والدور السياســىّ فى: الســجن السياســىّ، والنفط والسياســيّين والحكّام العرب، وقضية فلســطين وردود فعل العرب

عليها، وصلة السعوديّة وأمريكا والصهاينة، والدعوة إلى الوحدة العربيّة، واتّهام الدول الخليجية بسـبب صمتها وحيادها إزاء فلسطين وبيروت ومصر والعراق، وتعاون الدول الخليجيّة والسـعوديّة مع أعداء الإسـلام والعرب. فالمشكلة فى الوطن العربىّ تتمثل فى جانبين: الدول الكبرى مثل أمريكاوإسرائيل وبريطانيا من جهة، وصمت وحياد الدول العربيّة مثل السـعودية والدول الخليجيّة مثل البحرين، عمان، دبى وأبوظبى وغيرها من جهة أخرى.

يصبح المكان مسـرحاً للأحداث التاريخيّة مع اسـتحضار الأمكنة والشـخصيّات التاريخيّـة، ويتمثـل دوره الدينىّ فى اسـتدعاء الأمكنة والشـخصيّات الدينيّة. كما أنّ النوّاب يرسـم مشاهد طبيعيّة مثل بساتين اللوز والنخلة، وتظهر اللوحات الطبيعيّة من خلال البنية الاسـتهلاليّة للنص الشـعرى، متفاعلةً مع الطبيعة العربيّة اللبنانيّةوالعراقيّة والفلسـطينيّة. ويمكـن ملاحظة الدور الرمـزىّ فى بناء الصورة المكانيـة مثل الصحراء والجبل والقبر والدور الأسطورى مع استدعاء المسيح (ع) وعشتار.

المصادر والمراجع

أحمد قاسم، سيزا والآخرون. (١٩٨٨م). جماليات المكان. ط ١. لامك: دار البيضاء.

أحمد قاسـم، سيزا. (١٩٨٤م). بناء الرواية -دراسـة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتّاب.

الأسدى، عبدالستار. (٢٠٠٠م). «ماهية التناص». مجلة الرافد. العدد ٣١. ص ١١.

باشلار، غاسـتون. (٢٠٠٣م). تر: غالب هلسا، جماليات المكان. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

جيدة، عبدالمجيد. (١٩٨٠م). الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر. بيروت: موسسة نوفل.

الخير، هانى. (٢٠٠١م). مظفر النوّاب شاعر المعارضة السياسة. ط١. دمشق: دار الهيثم.

دادخواه، حسـن وحسـن تابع ناصرى. (١٣٩١ش). «مظاهر المقاومة فى شـعر مظفّر النوّاب». مجلة بحوث فى اللغة العربية وآدابها. العدد ٦. صص ٥٥- ٧٤.

الزبيدى، يوسف شنوت. (٢٠٠٨م). مظفر النوّاب أجمل قصائده. عمان: دار دجله.

سمحان، إسلام. (٢٠١١م). «مظفر النوّاب، الزيارة لم تكتمل». العرب اليوم. العدد ٣١. ص١٢.

الشيخة، خليل. (٢٠٠٨). مظفر النوّاب شاعر التحريض والثورة. لامك: دنيا الرأى.

عبدالقادر، عبدالله. (٢٠١١م). مظفر النوّاب الفارس الجريح. نشرة البيان الإلكترونية. ص ٥٧.

عبود، زهير كاظم. (۲۰۰٦م). «كلمات مظفر النوّاب الطافية فوق سطح الهور». جريدة المدى الثقافيّ. العدد ۷۱۱. الأربعاء. ص۱۱.

عثمان، اعتدال. (۱۹۸۸م). إضاءة النص. بيروت: درا الحداثة.

عزالدين، إسماعيل. (۱۹۸٦م). الأسس الجمالية في النقد العربي. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

عليّ، ميّاده خضر. (۲۰۰۳). مظفر النوّاب. رحلة الشعر والحياة. ط۱. بيروت: المنارة

مرزوقي، سعيد وجميل شاكر. (۱۹۸٦م). مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا و تطبيقا. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامّة.

المعوش، سالم. (۲۰۰۳م). شعر السجون في الأدب العربي الحديث والمعاصر. ط۱. لبنان: دار النهضة العربيّة.

النوّاب، مظفر. (۲۰۰۳م). مجموعة الأعمال الكاملة. ليبيا: دار اوديسا.

النوّاب، مظفر. (لا تا). أشعار مظفر النوّاب. دراسة وإعداد: إسلام إبراهيم. القاهرة: دار فاروس للنظر والتوزيع.

ياسين، باقر. (۲۰۰۳م). مظفر النوّاب. حياته وشعره. لامک: دار الغدير.

يحيى، أحلام. (۲۰۰۵م). سجين الغربة والاغتراب. دمشق: دار نينوى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

صص ١٣٩ ـ ١١٩

قراءة في قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش في ضوء نحو النص

علي زائري*

الملخص

نحو النص مصطلح من المصطلحات اللسانية الحديثة إذ يهدف إلى التحليل اللغوي للنص، فهو نمطٌ من التحليل ذو وسائل بحثية مركّبة، تمتدّ قدرتها التشخيصية إلى مستوى ما وراء الجملة، بالإضافة إلى فحصها لعلاقة المكوّنات التركيبية داخل الجملة.

تهدف هذه الدراسة إلى معالجة نحو النص وتطبيقه على قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش. وقد سار البحث لتحقيق مسعاه بما يقتضيه المنهج، فتناول بدايةً مفهوم نحو النص ونشأته، ثم عرض لغرضه ومهمته وعناصره النصية ولمساريه التطبيقيين في قصيدة "بطاقة هوية" وهما تفسير الترابط النصي ضمن السياق اللغوي، وتفسير الترابط النصي اعتماداً علي السياقات غير اللغوية.

وخلصت الدراسة إلى أن هذا النص يتمتّع بإطار منسجم ومتماسک، وترتبط أجزائها بشكل متواصل ومتسلسل سواء في الأبنية الكلية أو الجزئية؛ فالتقنيات اللسانية المستخدمة في النص جاءت لتحقيق غرضه وهدفه. فمقاطعه الستة أو ما نسميها بالأبنية الكلية، كلّها مترابطة ومتماسكة وعند تفكيک كل بنية كبرى إلى أبنية صغرى نجد الشاعر قد استخدم أساليب لغوية – لسانية شتّى لتحسين صيرورة تكوّن النص. بالإضافة إلى ذلک، تبرز المعطيات اللغوية كالإحالات والحذف والتكرار والعطف بشكل جليّ في القصيدة بما يؤكد – مرة أخرى– قوة محمود درويش في إنتاج العمل الإبداعي. كما تبيّن أن نص قصيدة "بطاقة هوية" قد ارتبطت قوالبه بعضها ببعض وشكّلت كلاً متكاملاً، فكانت تدلّ على فكرة متصلة من عنوانه وبدايته وجسده ونهايته ... بلغة تجبرنا على الاستمرار دون توقف.

الكمات الدليلية: نحو النص، لسانيات، بنية، محمود درويش.

*. أستاذ مساعد بجامعة ميريلاند، كوليج بارک، الولايات المتحدة الأمريكية

zaerivand@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٥/٢٠ش

تاريخ القبول: ١٣٩٥/٩/٢٧ش

المقدمة

يعدّ نحو النص من الفروع الحديثة فى علم اللسانيات، وهذا مصطلح من المصطلحات التى قررت لنفسها هدفاً واحداً وهو الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصية، وكذلک هو تحليل المظاهر المتنوعة لجميع أشكال التواصل النصى. وثمة مصطلحان آخران فى تحقيق هذا الهدف هما "علم النص"، و"نظرية النص"، ولكن مصطلح "نحو النص" أكثر اقتراباً من تحقيق الهدف وتوضيح صور التماسک والترابط النصى. بعبارة أخرى، نحو النص يتناول كل أشكال الأبنية وأنواع السياقات ومستويات اللغة، ودرجات الربط النحوى، والتماسک الدلالى والنماذج الهيكلية المتنوعة.

ونظراً إلى حداثة نحو النص والأهمية التى يحظى بها هذا العلم فى الساحة الأدبية الغربية، حاول عدد من اللسانيين العرب معالجة الأمر ما أدّى إلى تأليف وترجمة أعمال نظرية شتّى كـ"الأسلوبية ونظرية النص" لإبراهيم خليل، و"أصول تحليل الخطاب" لمحمد الشاوش، و"علم النص" لفان ديک. ولكن ما يميّز هذه الدراسة عن سابقاتها أنها تحاول تبيين الأسس والمبادئ النظرية للبحث ليتسنّى للقارئ استيعاب الموضوع بشكل يسير ومن ثمّ تطبيق النظرية على نص أدبي، وذلک بغية الإجابة عن أسئلة منها: كيف ظهر وازدهر هذا العلم؟ ما هى مهام نحو النص؟ ما هى البنى النصية؟ كيف يمكن تطبيق هذه النظرية على نص أدبي ومدى نجاح النص فى تحقيق الهدف المنشود؟ وفى سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة اختار الباحث قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش وحاول تطبيق نظرية نحو النص عليها لنرى هل قصيدة محمود درويش تتمتع بميزات نحو النص و ما مدى انسجام، وترابط وتماسک العناصر النصية فى القصيدة و ما هى الأساليب اللسانية المستخدمة -سواء فى البنى الكلية أو الجزئية- فى العمل وهل يمكن تسميته بكلّ متكامل؟

دراسة نظرية فى نحو النص

نحو النص (Text Linguistics) فرع من فروع علم اللغة، يدرس النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، ويبين جوانب عديدة فيه منها التماسک والترابط ووسائله،

وأنواعه، والإحالة أو المرجعية وأنواعها، والسياق النصى ودور المشاركين فى النص عند إنتاجه وتلقيه سواء كان منطوقاً أو مكتوباً. (الفقى، ٢٠٠٠م: ٣٦)

ويذهب أغلب مؤرخى نحو النص إلى صعوبة نسبة هذا العلم إلى عالم معين أو حصره ببلدة أو بمدرسة أو باتجاه محدد، كما يصعب التأريخ له بسنة معينة، ولكنهم يرون أن ملامحه المميزة ظهرت فى العقد الثامن من القرن العشرين (بحيرى، ٢٠٠١م: ١)، إذ شهدت الدراسات اللسانية فى تلك الفترة تحولاً وتوجهاً نحو الاهتمام بقضايا النص واتخاذه موضوعاً للدراسة. (الشاوش، ٢٠٠١م: ٧٧)

وبعد ازدهار هذا الفرع المعرفى الجديد فى الثمانينات من القرن المنصرم، طرحت فى إطاره آراء عديدة عن مهمة هذا العلم، ومنه ما هو متباين إلى حد ما، وأصبح الاعتماد على تصور موحد أمراً صعباً، ولكن برزت بين هذه الأطر جوامع مشتركة، منها: أن تلك الدراسات عالجت نصوصاً، وكانت فى معالجتها تسعى إلى إبراز الطبيعة الكلية للنصوص من خلال الوصف والتحليل وربط ذلك بالحاجات الاجتماعية. (هاينه من، ١٩٩٩: ٣)

وهذه الجوامع المشتركة تخللها حديث عن النتائج المرجوة من البحث النصى والمهام التى يمكنه القيام بها، فقد اتفقت آراء العديد ممن عالجوا النص وتكررت رؤاهم، إذ لا يغادرون — فى حديثهم عن وظائف نحو النص ومهماته — أمرين هما:

أولاً: الوصف النصى

ثانياً: التحليل النصى. (الفقى، ٢٠٠٠م: ٥٥)

ويشمل الوصف والتحليل مختلف العلاقات الداخلية والخارجية للنص بأبنيته ومستوياته المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، وبيان التأثيرات التى تحدثها النصوص على المتلقين (فضل، ١٩٩٦م: ٣١٨-٣١٩)، كما يشملان وصف الجوانب المختلفة لأشكال الاستعمال اللغوى وأشكال الاتصال وكيفية قيام النص بوظائفه. (فان دايك، ٢٠٠١م: ١١)

فمهام نحو النص تتجاوز مهمة علم اللغة التقليدية، ولا تقتصر مهامه على مجرد تنظيم الحقائق اللغوية فحسب، ولا تقف عند المستويات اللغوية، والصوتية، والصرفية،

والدلاليــة من خلال وصــف ظواهر كل مســتوى وتحليلها، وإنما تعدتــه إلى الاهتمام بالاتصــال اللغوى وأطرافه وشــروطه وقواعــده وخواصه وآثاره، وأشــكال التفاعل ومستويات الاســتخدام وأوجه التأثير التى تحققها الأشكال النصية فى المتلقى، وأنواع المتلقين وصور التلقى وانفتاح النص وتعدد قراءاته (بحيرى، ٢٠٠١م: ١٦٢-١٦٣)، فهو يهدف إلى صياغة نظرية نصية عامة تشــكل الأســاس لوصف شامل للأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة يسهم بشكل فعال مع النظرية اللغوية فى تشكيل نظرية عامة للاتصال الفعلى الذى يتم عبر النص. (بحيرى، ٢٠٠٠م: ١٤٦)

وهكــذا، فمهمــة نحو النص توضيح الســمات والخواص الفردية وأشــكال الأبنية وأنواع الســياقات ومستويات اللغة ودرجات الربط النحوى والترابط الدلالى، وتحليل الخواص المعرفية العامة التى تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة فى مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها فى مرحلة التلقى. (بحيرى، ٢٠٠١م: ١٤٣)

ومن مهمات نحو النص الأخرى التى توقعها فان دايك: أن يمكّن من صياغة القواعد التى تمكننا من حصر كل النصوص النحوية فى لغة ما (المرجع نفســه: ١٥٦-١٥٧)، كما توقع دى جراند أن توثر مســاهمات نحو النص فى دراسات الترجمة، لأنها أمر من أمور الأداء الــتى عجزت اللســانيات التقليديــة عن تقديم ما يســاعدها فى الترجمة الآلية. (بوجراند، ١٩٩٨م: ٥٧٦)

فالنص كيان متعدد المســتويات يعرف تبعاً لمعايــير النصية، تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات الداخلية والخارجية، تشــترك فى معالجته مجموعة من الخبرات المتنوعة، من نفســية واجتماعية ولسانية، لتبيان العلاقات القائمة بين المكونات النصية وربطها بما يحيط بالنص من سياق تواصلى وأبعاد نصية. (المرجع نفسه: ٨٩-٩٦)

ولقــد مثلت مقاربــات تحليل النص سيكولســانياً، والربط بين الدلالــة والتداولية، صيرورة غنية متشــبعة، عنيت بالبحث فى مســتويات النص ووحداتــه وقواعده لتتاح إمكانية معاينة النص من خلال خصائص الســياق المعرفى والاجتماعى والإيديولوجى للأشكال والدلالات والوظائف الناتجة عن مجموع البيانات النسقية التى تتضمن الخطاب وتستوعبه. (يقطين، ٢٠٠١م: ١٦)

ولمــا كان نحو النص نتاجاً لهذه الصيرورة، فقد ســعى إلى معرفة القواعد التى تحكم

بنيـة المعنـى فى النص ووضع إطار نظرى يصف النص فى مسـتوييه الأفقى والعمودى، وينفـذ إلى أعماقه، ويحاول الوقوف على جميع العلاقات التى تسـاهم فى إنتاج الدلالة الكليـة المنبثقـة عنه، دون أن يقتصر علـى الوحدات اللغوية الصرفة فى الكشـف عن المكونات النصية، وإنما يحاول دراسـة النـص، وتراكيب وأبنية ووظائف، بمعايير علمية مشـتركة (بحيرى، ٢٠٠١م: ٢١٩) من خلال المقابلة بـين المحورين: الأفقى والعمودى، والبنيتين: النصية الصغرى والكبرى.

أمـا البنيتان النصيتـان: الصغرى والكبرى، فالأولى تشـمل أبنيـة النص النحوية والدلاليـة التى تحددها الجمل أو المتواليات الجميلة وتتحكم فيها القواعد النحوية التى توصف من خلالها الجمل، وتشـمل الثانية النظام العام الذى يحكم حركة النص، ويحدد الترتيب الكلى لأجزائه. (يقطين، ٢٠٠١م: ٣٣٠)

فطبيعة البنية النصية الكبرى الدلالية، وتعلقها بمدى التماسک الكلى للنص تجعل من المتلقى محدداً أساسياً لها، إذ إنّ مفهوم التماسک يرتبط كثيراً بمجال الفهم والتفسير الذى يضيفه القارئ على النص؛ لأن المتلقى عندما يتلقى النص لا يتلقاه خلواً من أية سـابقة دلاليـة، بل يتلقاه مـزوّداً بالأعراف والتقاليد القرائية والثقافيـة التى يوفرها له مجتمعه، فيصـحّ لفهم النص عنده أفقان متقابلان: أفق النص، وأفق المتلقى، وهما ينصهران ليولدا عملية القراءة أو التلقى (ريكور، ٢٠٠٣: ١٧) التى تساهم فى صنع الخطاب النصى.

فالتماسـک النصى يتوقف على فهم المتلقين وتجاربهـم ومعارفهم وأهدافهم، وليس مجرد نوع من الظواهر الموضوعية للقول فحسب، بل هو ظاهرة بنيوية تأويلية ديناميكية تتدخل فيها معارف شـتى لتجعـل من أجزاء النظام النصى كلّا موحداً تتخلله شـبكة مترابطة من العلاقات الحميمة. (فضل، ١٩٩٦: ٣٤٠)

وبذلـک، فـإن المعالجة النصية ضمن هـذا الإطار – نحو النـص – تقتضى وصف الأشـكال اللغوية ابتداءً من الوحدات الوظيفية الشاملة، أى التى لها تأثير جوهرى فى بقية العناصر، ومن ثَمّ الجوانب المحورية الشاملة التى تبرز الموضوع الأساسى فى النص، ويركّز فى ذلک كلّه على علاقة النص بالملقى وظروف الإلقاء ودور المشاركين فى العلمية اللغوية، وكيفية اختيار المبدع لأدواته اللغوية، ثم يأتى دور العناصر المكملة وغيرها من عناصر النص الثانوية.

وبناءً عليه، فإن الخطوات الإجرائية التى سيتم معالجة النص وفقها ستكون على النحو التالى: (أبوزنيد، ٢٠٠٩م: ٥١-٥٢)

أولاً: النظر إلى الدائرة النصية ومعالم النصية، وذلک عبر:

١. تحديد البنية الكلية للنص، وذلک من خلال البحث فى الدلالة العامة للنص، وإبراز أثر السياق العام فى تحديد هذه الدلالة العامة.

٢. تحديد البنى النصية الكبرى، وذلک من خلال حصر الأركان العامة التى تتشكل منها البنية الكلية للنص، والتوقف عند أهم المحطات فى النص.

٣. تفكيک البنى النصية الصغرى التى تشكل البنى النصية الكبرى، وبيان الكيفية التى تتماسک بها هذه البنى فيما بينها.

٤. أثر أدوات التماسک فى البنية الكلية للنص، والكفاية النصية فيه.

ثانياً: أداوت نحو النص وعلائقه التى تحكم النص من خلال البحث فى:

١. الوحدة النصية العامة: وتشمل موضوع النص، وقائله، وأين قيل النص، ومتى قيل، ولماذا قيل، والسياق النصى الخاص، والإحالات الخارجية.

٢. الوحدات النصية الكبرى: وفيها يتم وصف النص شكلياً، وتحدد الجوانب المحورية التى تتفاعل عن طريق الترابط المفهومى والعناصر المنطقية.

٣. الوحدات النصية الصغرى: وتشمل وسائل الاتساق، وعناصر الترابط الوصفى وتعالق الوقائع مثل: الترتيب الزمنى، وعلاقة السبب بالنتيجة، والعلاقة بين معانى الكلمات الواردة فى الجمل.

دراسة تطبيقية[١]

النص الشعرى:

١. لقد كتبت هذا المقال من ضمن متطلبات مادة اللسانيات الحديثة فى العام الدراسى ٢٠١٠/٢٠٠٩م، وذلک خلال دراستى دكتوراه الأدب المقارن بالجامعة الأردنية. وبطبيعة الحال، قمت بطباعة البحث وتوزيعه على الطلبة بغية المشاركة والمناقشة فى المحاضرات إلا أننى أدركت لاحقا (بعد التخرج) أن أحد الطلبة نشر الجزء التطبيقى فى موقع إلكترونى غير أكاديمى دون إذن الباحث ومن ثم أخذت بعض المواقع الأخرى تنشره بدون ذكر اسم المؤلف. فما قد ترونه من البحث فى بعض المواقع هو مسروق وغير مكتمل. (المؤلف)

سجِّل
أنا عربى
ورقمُ بطاقتى خمسونَ ألفْ
وأطفالى ثمانيةٌ
وتاسعهُم.. سيأتى بعدَ صيف!!
فهلْ تغضبْ؟
سجِّلْ
أنا عربى
وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ فى محجرْ
وأطفالى ثمانيةٌ
أسلُّ لهمْ رغيفَ الخبزِ،
والأثوابَ والدفترْ
من الصخرِ
ولا أتوسَّلُ الصدقاتِ من بابِكْ
ولا أصغرْ
أمامَ بلاطِ أعتابكْ
فهل تغضب؟
سجّل
أنا عربى
أنا اسمٌ بلا لقبِ
صبورٌ فى بلادٍ كلُّ ما فيها
يعيشُ بفورةِ الغضبِ
جذورى
قبلَ ميلادِ الزمانِ رستْ
وقبلَ تفتّحِ الحقبِ

وقبلَ السّروِ والزيتونِ
.. وقبلَ ترعرعِ العشبِ
أبي.. من أسرةِ المحراثِ
لا من سادةٍ نجبِ
وجدّى كانَ فلاحاً
بلا حسبٍ.. ولا نسبِ!
يعلّمنى شموخَ الشمسِ قبلَ قراءةِ الكتبِ
وبيتى كوخُ ناطورٍ
منَ الأعوادِ والقصبِ
فهل ترضيكَ منزلتى؟
أنا اسمٌ بلا لقبِ
سجلْ
أنا عربى
ولونُ الشعرِ.. فحمىٌّ
ولونُ العينِ.. بنىٌّ
وميزاتى:
على رأسى عقالٌ فوقَ كوفيّه
وكفّى صلبةٌ كالصخرِ
تخمشُ من يلامسها
وعنوانى:
أنا من قريةٍ عزلاءَ منسيّهْ
شوارعُها بلا أسماء
وكلُّ رجالها فى الحقلِ والمحجرْ
فهل تغضبْ؟
سجِّل

أنا عربى
سلبتَ كرومَ أجدادى
وأرضاً كنتُ أفلحُها
أنا وجميعُ أولادى
ولم تتركْ لنا.. ولكلِّ أحفادى
سوى هذى الصخورِ
فهل ستأخذها
حكومتكمْ.. كما قيلا؟
إذنْ
سجِّل.. برأسِ الصفحةِ الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدٍ
ولكنّى.. إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبى
حذارِ.. حذارِ.. من جوعى
ومن غضبى!! (درويش، ١٩٦٤م)

أولاً: النظرية التفصيلية

البنية الكلية للنص:

موضوع النص:

هــذا النص المعنون بـ"بطاقة هوية" كان مرآة لشـاعر ذاق مرّ الاحتلال واغتصاب الأرض، فعبّر الشـاعر عن نفسـه وتجاربه تعبيراً مباشـراً، بل خطابياً صاخباً فى معظم الأحيان، فيقول:

سجِّل
أنا عربى

ورقمُ بطاقتى خمسونَ ألفْ
وأطفالى ثمانيةٌ
وتاسعهُم.. سيأتى بعدَ صيف!
فهلْ تغضبْ؟
سجِّلْ
أنا عربى
وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ فى محجرْ
وأطفالى ثمانيةٌ
أسلُّ لهمْ رغيفَ الخبزِ،
والأثوابَ والدفترْ
من الصخرِ
ولا أتوسَّلُ الصدقاتِ من بابِكْ
ولا أصغرْ
أمامَ بلاطِ أعتابكْ
فهل تغضب؟
سجّل
أنا عربى

ويمضى النص بهذه الصورة المباشرة الخطابية الصارخة التى تذكرنا بالهتاف بالمظاهرات، وتذكرنا، أيضاً، بالشعر القديم وخاصة شعر الفخر فى صوته المرتفع وموسيقاه الصاخبة وخطابيته العالية، ولكن محمود درويش يختلف عن أولئک المفتخرين فى الشعر القديم بالفكر ونزعتهم المتعالية والقبلية المتعصبة.

لماذا قيل النص؟

فموقفه فى هذا النص موقف المدافع عن النفس ضد الاضطهاد الذى تصبه إسرائيل على وطنه فتحاول أن تثبت أن العربى بلا قيمة أو أهمية.

فنص "بطاقة هوية" يُعرّف درويش بأنه شاعر له هوية عربية، فنجد "أنا" الشاعر

جاءت تمثل إنساناً فلسطينياً عادياً، حياته مألوفة يعمل فى الحقل لكنه تمرد على الصهيونية وعادى الظلم ... ومع ذلك لا يحمل حقداً على يهودى ولا يحمل نزعة عنصرية متعصبة ... لأن العدو محدد ومعروف بمنتهى الوضوح، فالعدو مستغل ومحتل وغاصب ... فيقول:

سجِّل
أنا عربى
سلبتَ كرومَ أجدادى
وأرضاً كنتُ أفلحُها
أنا وجميعُ أولادى
ولم تتركْ لنا.. ولكلِّ أحفادى
سوى هذى الصخورِ
فهل ستأخذها
حكومتكمْ.. كما قيلا؟
إذنْ
سجِّل.. برأسِ الصفحةِ الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدٍ
ولكنّى.. إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبى
حذارِ.. حذارِ.. من جوعى
ومن غضبى!!

لمن قيل النص؟

قيل هذا النص للمحتل، لأنه يكره الاستغلال مهما كان مصدره، ويرفض موقفهم من العرب ثم يعلن أنه كأى عربى لا يكره الناس وإنما يكره المغتصبين لأنهم مغتصبون، فهذا المنطق الذى يسود نصه فهو منطق إنسانى سليم ... (النقاش، لاتا: ١٢٨-١٣٠)

إذن، كان النص تفاصيل بطاقة هوية لإنسان بسيط يعانى الأمرين من المحتل.

البنى النصية الكبرى

إن النص الذى نتعامل معه، نص شعرى، ملتزم بالتفعيلة، وجاء النص فى مقاطع ستة، كلّها مترابطة ومتماسكة، وكانت على النحو التالية:

البنية الأولى: تعريف بذات الشاعر وأنه عربى، وله رقم بطاقة وعنده ثمانية أطفال.

وفى **البنية الثانية:** ذكر لمهنته التى يكسب بها رزقه وهى العمل فى محجر مع رفاق الكدح.

وفى **البينة الثالثة:** إثبات لمكان وزمان الولادة لأجداده وأبيه ولنفسه، وذلك على أرض فلسطين، التى هى ملك لهم جميعاً.

وفى **البنية الرابعة:** انتقل الشاعر لذكر أوصافه الخلقية من لون الشعر والعينين وكذلك ذكر لوصف لباسه التراثى له ولأبناء شعبه، وحدد مكان إقامته فى قرية عزلاء، كل سكانها يعملون فى محجر وفى الحقل.

وفى **البنية الخامسة:** بدأ يكشف الحقائق بأن المحتل سلب أرض أجداده وكروم وطنه، والعدو يفكر فى أخذ الصخور.

وفى **البنية الأخيرة:** يعلن الغضب لمن يسرق ويسلب، ويهدد بأنه يأكل لحم مغتصبه.

البنى النصية الصغرى

وعند تفكيك البنى النصية الكبرى إلى البنى الصغرى، نجدها ترتبط بهوية الإنسان البسيط الذى يحاول إثبات أحقيته فى الأرض، وأنه سيقف فى وجه المغتصب الذى سلب أرضه.

ومن البنى الصغرى:

۱. سجل أنا عربى: جملة ابتدأت بها المقاطع الستة فكانت بمثابة الكلمات المفاتيح للنص، وبها ارتبطت المقاطع حتى شكلت وحدة مترابطة، وتحمل لغة التحدى للعدو ولغة الإثبات للإنسان البسيط.

٢. أنا اســم بلا لقب: تدل هذه البنية على إنســان بسـيط، لا يمتلـك الألقاب ولا الشهرة.

٣. وجاءت بنية الجملة "الظرفية المبدوءة بـ قبل":

قبل ميلاد الزمان

قبل تفتح الحقب

قبل السرو

قبل ترعرع العشب

لتدل على أحقية إثبات الذات فى هذه الارض...

٤. فهل تغضب؟

بنية استفهامية كانت قفلاً للمقطعين الأول والثانى، وفيها سخرية وتعجب من العدو.

٥. حذار .. حذار: كانت نهاية القصيدة باستخدام اسم فعل الأمر، فالشاعر استخدم لغة التحذير التى لا مجال بعدها للتراجع عن حقوقه.

ثانياً: نحو النص والمعطيات اللغوية (الاتساق وتحقيق الرؤى)

١. الإحالة:

نجد الشاعر اســتخدم لعبة الضمائر القبلية والبعدية، وزاوج بين المخاطب والمتكلم والغائب فكان التفاته يضفى على النص روح الانسجام. فالشاعر بدأ بجملة (سجّل أنا عربى) فنجده يخاطب، بلغة التحدى مستخدما الفعل المضعف ليدلّ على المبالغة .. وانتقل من الخطاب إلى ضمير المتكلم "أنا" واستخدم ضمير "ياء" المتكلم فى بطاقتى وأطفالى ... وبعدها انتقل إلى ضمير الغائب الذى يعود على أطفاله بقوله "تاسـعهم" وأيضاً "سيأتى" ثم عاد إلى المخاطب بقوله: هل تغضب؟!

هذه المزاوجة استمرت فى كل القصيدة، وعاد ضمير المتكلم ليسيطر على المقطع الثانى فى قوله "أسل" "ولا أتوسل" ولا أصغر" وعاد للخطاب فى قوله "أعاتبك"، "تغضب".

ونجد ضمير المتكلم "الياء" قد استعمله فى المقطع الثالث فى تعريف هوية أبيه وجده: "أبى" و "جدى" وإنهما إنســانان بســيطان يعملان فى الحراثة والحقول ... أى أنهما من

المجتمع الريفى الذى يحب الأرض ويعشقها، ودليل ذلك إثبات لحقهم فى أرضهم. ثم يعود لمخاطبة الآخر بقوله "فهل ترضيک" ويعود لضمير المتكلم بقوله "منزلتى". وفى المقطع الرابع انتقل من المتكلم بعد تعريف مظهره ووصف لون شعره وعينيه وميزاته وكفه وعنوانه، إلى ضمير الغائب فى قوله: "يلامسها"، "شوارعها"، و"رجالها" ثم عاد للمخاطب بقوله "فهل تغضب؟"

وفى المقطع الخامس بدأ مخاطباً "سجّل" وانتقل إلى المتكلم "أنا" وعاد إلى مخاطبة العدو "سلبت" ثمّ عاد إلى المتكلم "أجدادى"، "أنا"، "أولادى"، "لنا" و"أحفادى" وبعدها انتقل إلى الغائب بقوله "ستأخذها" وانتقل إلى المخاطب "حكومتكم".

وفى المقطع الأخير ظهرت فكرة الأنا فى قوله:

أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدٍ
ولكنّى.. إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبى
حذارِ.. حذارِ.. من جوعى
ومن غضبى!!

إن حركة الضمائر كانت تسير وفق منهج الفعل وردة الفعل، واتضح ذلك عندى فى بداية القصيدة إذ ظهرت لغة التحدى فى مخاطبة الآخر بقوله "سجل" وفى ثناياه يعرف بذاته وهويته وحال أبيه وجده وأنهما يرمزان لكل مواطن أو لنقل فلاح فلسطينى ... ثم يأتى سخطه على الغاصب مخاطبه فى قوله: "سلبت"، "فهل ستأخذها حكومتكم" ... وتفجرت الأنا التى تعبر عن ردة الفعل والقهر فى أنا لن تسكت بقوله:

ولكنّى.. إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبى
حذارِ.. حذارِ.. من جوعى
ومن غضبى!!

ومن خلال التقديم السابق نجد الإحالة الضميرية أخذت صوراً عدة منها:

١. فعل أمر + ضمير مستتر مخاطب + ضمير متكلم + اسم منسوب = سجل أنا عربى.
٢. فعل مضارع + ضمير مستتر متكلم = أعمل وأسل وأتوسل.
٣. اسم + ضمير المتكلم (الياء)= أطفالى وأولادى وأبى وجدى وأجدادى وميزاتى وكفى وجوعى وغضبى..
٤. اسم + ضمير المخاطب (الكاف) = بابك وأعتابك وحكومتكم.
٥. ضمير المتكلم + مصدر صريح = أنا اسم بلا لقب.
٦. ضمير المتكلم + حرف جر + اسم = أنا من قرية عزلاء.
٧. حرف استفهام + فعل مضارع + ضمير مستتر مخاطب = فهل تغضب.

ونجد الإحالة فى بعض أجزاء النص ارتبطت بالزمان، وذلك لإثبات الأحقية فى الوجود على هذه الأرض – فلسطين – ومن ذلك قوله:

سجّل
أنا عربى
أنا اسمٌ بلا لقبِ
صبورٌ فى بلادٍ كلُّ ما فيها
يعيشُ بفورةِ الغضبِ
جذورى
قبلَ ميلادِ الزمانِ رستْ
وقبلَ تفتّحِ الحقبِ
وقبلَ السّروِ والزيتونِ
وقبلَ ترعرعِ العشبِ

فنجد كلمة "قبل" تحمل الدلالة الزمنية التاريخية.

ومن خلال تتبعى للإحالات فى القصيدة وجدتها فى أغلبها قبلية (إحالة على السابق)، ومن ذلك قوله: "تاسعهم" ضمير "هم" يعود على أطفاله السابقين الذكر، "صبور فى بلاد كل ما فيها" وضمير الهاء يعود على البلاد، "وكفى صلبة كالصخر... تخمش من يلامسها"

فضمير الهاء يعود على الكف.

والنوع الآخر من الإحالات إحالة بعدية (إحالة على اللاحق) ومن ذلک قوله:

ولم تترک لنا .. ولكل أحفادی

سوی هذی الصخور

فنجد اسم الإشارة (هذی) يعود على الصخور

٢. الحذف:

إن المتأمل لهذا النص سيجد الشاعر حذف بعض كلمات النص وجعل القارئ يفكر فی إتمام المعنى والوصول للدلالة ... وهذا الحذف لم يكن عشوائياً وإنما قدم للنص إضافات من متلقيه، وهذه بعض الأمثال:

□ فی المقطع الأول:

وأطفالی ثمانية

وتاسعهم ... سيأتی بعد صيف

نجد الشاعر وضع علامة الترقيم "..." للدلالة على أن عدد الاطفال لا يمكن حصره يا عدوی، فحمل الحذف دلالة الكثرة.

□ فی المقطع الثانی:

أسل لهم رغيف الخبز

والأثواب والدفتر

من الصخر...

ودليل ذلک أنه لم يستسلم وسيكافح من أجل أبنائه وسنتزع لقمة الخبز من أی مكان.

□ وفی المقطع الثالث:

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

... وقبل ترعرع العشب

يريد إثبات أن الأرض ملك شعبه منذ القدم.

□ وفى المقطع الرابع:

أبى ... من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدى كان فلاحاً

بلا حسب .. ولا نسب

يريد إثبات أن أباه وجده وشعبه من هذه الأرض، وأنهم من البسطاء الريفيين الذين يعشقون أرضهم.

□ فى المقطع الخامس:

ولم تترك لنا .. ولكل احفادى

سوى هذى الصخور

فهل ستأخذها

حكومتكم .. كما قيلا!

الشاعر يعرف أموراً كثيرة عن تلك الحكومة الغاضبة أموراً يجهلها شعبه غير المعلن أمام العالم.

□ فى المقطع الأخير:

ولكنى .. إذا ما جعتُ

آكلُ لحم مغتصبى

حذارِ .. حذارِ .. من جوعى

ومن غضبى !!

نجد الشاعر طفح كيله؛ لأن الأمور اتضحت فهو يستدرك بحزم، ونجده يتوعد ويهدد باسم فعل الأمر لأن الأمور زادت عن حدها.

٣. العطف:

١. إذا تتبعنا حالات العطف الواردة فى النص وجدنا أن:

٢. أداة العطف الواردة في النص كانت الواو.

كانت حالات العطف الواردة لفظة على لفظة، ومنها:

سجل
أنا عربي
ورقم بطاقتي خمسون الف
وأطفالي ثمانية
وتاسعهم... سيأتي بعد صيف
أسل لهم رغيف الخبز
والأثواب والدفتر
سلبت كروم أجدادي
وأرضاً كنت أفلحها
وبيتي كوخ ناطور
من الأعواد والقصب

نجد عطف جملة على جملة، مثل:

أسل لهم رغيف الخبز
والأثواب والدفتر
من الصخر
ولا أتوسل الصدقات من بابک
ولا أصغر
أمام بلاط اعتابک

فالعطف جعل من كلمات وجمل النص نسقاً متصلاً، وكأنها كلّ متكامل.

وقد ربط الشاعر المقاطع الخمسة الأولى بالمقطع الأخير عند استخدام "إذن" التي كانت نهاية وخاتمة لهذه البطاقة، وكانت عبارة عن خلاصة القول، لهذا المحتل الذي تجبر وسلب واحتل أرضنا ...، فكان استخدام "إذن" نتيجة حتمية لأفعالهم.

٤. الاتساق المعجمى:

التكرار التام:

عند قراءة ملمح التكرار فى هذه القصيدة، تجده ظاهرة بارزة، وقد ظهر من أولها إلى آخرها، فنجد ذلك فيما يلى:

- جملة "سجل أنا عربى" تكررت ستّ مرات وبذلك كانت مع كل بداية مقطع وكانت تحمل دلالة جديدة، ففى المقطع الأول حمل التسجيل ورقم البطاقة وعدد الأطفال... وفى المقطع الثانى حمل التسجيل مهنة العمل وكانت فى المحجر... وفى المقطع الثالث التسجيل لمكان الولادة وبأنهم الأقدم وهذه الأرض أرض الآباء والأجداد وذلك قبل ميلاد الزمان رست الجذور... والمقطع الرابع سجل فى البطاقة لون شعرى وعينى وأنى أضع عقالاً فوق رأسى وكوفية وكذلك كفى صلبة، وأسكن فى قرية ورجالها فى الحقل والمحجر ... وفى المقطع الخامس كانت كلمة التسجيل هنا تحمل طابع الإدانة فأنتم من سلبتم أرض أجدادى، وأرضى أنا وأولادى، وتركتم لى الصخور، وحكومتكم ستأخذها... وفى المقطع الأخير سجل أننى سآكل لحم مغتصبى فاحذر من غضبى.

فنجد كلمة "سجل" مخاطبة للآخر فى تحد وهذه البيانات موجودة فى مجملها على أى بطاقة، فأنت تقرأ من البداية للنهاية لتصل إلى تفاصيل البطاقة.

- جملة "أنا اسم بلا لقب" تكررت مرتين ليثبت أنه مواطن عادى، وصاحب مبدأ.
- تكرار ظرف الزمان " قبل" فى المقطع الثالث خمس مرات ليثبت الأحقية فى الأرض منذ القدم.
- تكرر سؤال السخرية من العدو بعدم تقديم تفاصيل البطاقة وذلك مع نهاية المقطع الأول والثانى والرابع، أى ثلاث مرات.
- ونجد ضمير المتكلم "أنا" قد تكرر عشر مرات وبذلك قصد إثبات الذات من أجل إثبات حق الشعب فهو عبّر عن اللاوعى الفردى وأراد اللاوعى الجمعى.
- وكذلك ضمير المتكلم "الياء" تكرر ستّة عشرة مرة : أطفالى، بطاقتى، أبى، جدى، منزلتى، أولادى، أحفادى، مغتصبى، جوعى، غضبى، جذورى، بيتى، ميزانى، كفى،

عنوانى، وأجدادى.

فأفاد تكرار الضمير استمرارية فرضت على النص وحدة الاتصال، فخلا الخطاب النصى من الانقطاع والفجوات، ونجد أن هذا الضمير قدم سلسلة ممتدة فى النص، من جذورى إلى أجدادى إلى جدى إلى أبى إلى أولادى وأطفالى إلى أحفادى .. وكلها مرتبطة بعنوانى وبيتى.

□ تكررت كلمة "حذار" مرتين وكانت فى خاتمة القصيدة، لتدل على طفح الكيل وقمة الغضب؛ فأنا أحذرک من ممارستک التى أصبحت لا تطاق.

مما تقدم نجد التكرار أدّى دوراً مهماً فى ربط أجزاء النص، فأصبح وكأنه كتلة واحدة وكذلک، هى البطاقة لا يمكن لمتصفحها إلا قراءتها متصلة.ونجد ملمحاً للتكرار الجزئى تمثل فى: تغضب والغضب وغضبى.

النتيجة

نحو النص من العلوم الجديدة فى اللسانيات إذ أفرد له الكثير من اللسانيين وعلماء اللغة والنقد. فحاولت فى بحثى هذا أن أعرض للإطار النظرى للموضوع وفقاً لأهم النظريات العالمية والعربية المطروحة فى هذا المجال. فبعد تقديم تعريف عن نظرية نحو النص ونشأته، تطرقت إلى مهامه من خلال الأدوات المستخدمة فى عملية القراءة والتحليل كالتماسک والانسجام وأبنية التطابق والتنويعات التركيبية وتوزيعاتها فى نصوص فردية، وغيرها من الظواهر التركيبية التى تخرج عن إطار الجملة المفردة، والتى لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية.

ومع قراءة نقدية-لسانية فى قصيدة "بطاقة هوية" لاحظنا أن هذا النص يتمتع بإطار منسجم ومتماسک، وترتبط أجزائها بعضها ببعض بشكل متواصل ومتسلسل. ففى البنى الكلية للنص، أن مقاطعها الستة مترابطة، ومتماسكة، ومتسلسلة الفكر والهدف. أما فى البنى النصية الصغرى وبعد تفكيكها عن البنى الكبرى فتبين ارتباطها بهوية إنسان مضطهد سُلبت أرضه فيحاول الوقوف فى وجه عدوه المغتصب. فاستخدام الشاعر لعبةَ الضمائر والمزاوجة بين أنواع الضمير والإحالات الموجودة، والحذف المتعمّد، وحالات

العطف وكذلك الاتســاق المعجمى من خلال التكرار التام، كلها تدلّ على متانة النص الإبداعى لدرويش.بعبارة أخرى، هذا النص قد ارتبطت قوالبه بعضها ببعض وشــكلت كلــاً متكاملــاً، فكانت تدلّ على فكــرة متصلة من عنوانه وبدايته وجســده ونهايته ... بلغة تجبرنا على الاســتمرار دون توقف وهذا ما يؤكد أهمية نحو النص فى تقييم العمل الإبداعى.

المصادر والمراجع

أبو زنيد، عثمان. (٢٠٠٩). نحو النص: إطار نظرى ودراسات تطبيقية. إربد: عالم الكتب الحديث.

بحيرى، ســعيد حســن. (٢٠٠٠). اتجاهات لغوية معاصرة فى تحليل النص. القاهرة: الشــركة المصرية العالمية للنشر.

ـــــــــــ(٢٠٠١). علم لغــة النص:المفاهيم والاتجاهات. الطبعة الأولى. القاهرة: الشــركة المصرية العالمية للنشر.

بوجراند، روبرت دى. (١٩٩٨). النص والخطاب والإجراء. ترجمة: تمام حسان. القاهرة: عالم الكتب.

خليل، إبراهيم. (١٩٩٧). الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

درويش، محمود. (١٩٦٤). ديوان أوراق الزيتون. بيروت: دار العلم للملائين.

ريكور، بول. (٢٠٠٣). نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: ســعيد الغانمى. الطبعة الأولى. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الشــاوش، محمــد. (٢٠٠١). أصول تحليل الخطــاب فى النظرية النحوية العربية: تأســيس نحو النص. بيروت: المؤسسة العربية للتوزيع.

العبد، محمد. (١٩٨٩). اللغة والإبداع الأدبى. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

فان ديک، تون. (٢٠٠١). علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمة: ســعيد حســين بحيرى. القاهرة: دار القاهرة للكتاب.

فضل، صلاح. (١٩٩٦). بلاغة الخطاب وعلم النص. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

الفقى، صبحى. (٢٠٠٠). علم اللغة النصى بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار قباء للنشر.

النقاش، رجاء. (لاتا). محمود درويش، شاعر الارض المحتلة، بيروت: المركز الثقافى العربى.

هاينــه مــن، فولفجانج وفيهفيجر. ديتر. (١٩٩٩). مدخل إلى علم اللغة النصى. ترجمة: فالح بنه شــبيب العجمى، الرياض: منشورات جامعة الملک سعود.

يقطين، سعيد. (٢٠٠١). انفتاح النص الروائى: النص والسياق. الطبعة الثانية. الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافى العربى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السابعة ـ العدد الخامس والعشرون ـ ربيع ١٣٩٦ش / آذار ٢٠١٧م

صص ١٥٨ ـ ١٤١

الأصيل والدّخيل في رأى أبيالعلاء المعرّى

مهدى عابدى جزينى (الكاتب المسؤول)*

عسگر على كرمى**

الملخّص

قضيــة العجمة والكلمات الوافدة إلى العربية قد شــغلت أذهان اللّغويّن العرب منذ القــدم، ولكلّ منهم موقفه الخاصّ تجاه هــذه القضية. فأبوالعلاء المعرّى باعتباره أحد أهمّ العلماء الملمّين باللّغة والمالكين بزمامها، أبدى اهتماماً بهذه القضية وله مساهمات نشطة في هذا الصّدد.

فهــذا البحث باتّخاذ الموقف النقدى - التحليلى (معتمــداً على المنهج الصرفى) يحاول أن يحدّد البصمات الأساســية لموقف أبي العلاء من العجمــة والوافد في اللّغة العربية في آثاره الشــهيرة، فبدا لنا من خلال البحث والاســتنتاج أنّ أبا العلاء في بحثه عن "الأصيــل والدخيل" كان ينطلق من المقابلة بين الأعجمى والعربى ويعالج الفارســية باعتباره أكثر الألسنة تأثيراً في اللّغة العربية. وهو يبدى معرفة أصيلة بهذه اللّغة فيقوم بذكر أصل المعرّب في لغته ويعالج ما يطرأ على أصوات اللّفظة في لغتها الأمّ من تغيير عند تعريبها. إنّ عدم الإلمام بالأصل العربىّ لبعض المداخل مسألة كانت لها بصماتها في المعالجــة المعجمية العلائية وقد يتــأتّى ذلك في مظهرين أوّلهما تقريرىّ بالسّــلب بنفى الأصل العربى وثانيهما تبريرىّ بالإثبات بإقرار الإستعمال من جانب القُدامى، ولتجنّب هذه المشكلة يعتمد على المعطيات الصّرفية ويتّخذ من الوزن وحروف الزيادة مقياساً به يحكم للمادّة أو عليها بالإنتماء، وهو يتعامل مع مسألة الدالّ والمدلول على أساس منطقى ويعيد كلّ دالّ إلى معناه اللغوىّ الذى أفاده في أصل وضعه.

الكلمات الدليلية: أبوالعلاء المعرّى، الأصيل والدّخيل، العُجمة.

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة اصفهان، اصفهان، إيران

mehdiabedi1359@yahoo.com

**. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة اصفهان، اصفهان، إيران

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٤/١٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١٠/١١ش

المقدمة

ما من لغة إلا وتأثّرت وأخذت من غيرها ألفاظًا شتّى، وتعابير ومصطلحات متنوّعة، انسجاماً مع طبيعة الحياة، وروح التطوّر، إذ لا لغة بلا مجتمع، ولا مجتمع بغير لغة، ولا مجال لأىّ تطوّر بشرىّ وإنسانىّ إلا بالتعاون المثمر والمفيد عبر علاقات متنوعة، تزيد من عمليّة التحاور والتّخاطب والتّواصل، وأعظم وسيلة لتحقيق هذه المقوّمات هى اللّغة.

ولا يخفى على أحد ما كان للعرب من صِلات وعلاقات منذ الجاهلية حتّى اليوم مع جيرانهم وسائر الدّول والشّعوب التى يتبادلون معها المنافع والإمكانات والخبرات، ودائماً يكون للعلاقات بين الدول أثر ذو حدّين، إذ هناك تأثير وتأثّر. ومن هنا فإنّ كلّ لغة تأخذ وتقدّم، تهضم ما يتلاءم مع قياساتها اللّغوية، وتُدخل ما تراه مناسبًا لتلحق بركب الحضارة والتطوّر الذى ينمو يومًا بعد يوم.

وكما أنّ تأثر اللغات ببعضها ظاهرة حدثت فى الماضى ونشهدها فى الحاضر، فإن مقاومة الألفاظ الدّخيلة ومحاولة الاستعاضة عنها بأخرى أصيلة، أمر سجّلته كتب التاريخ ونراه فى عصرنا الحالى، حيث يرى الكثير من الرّاغبين فى الحفاظ على نقاوة لغاتهم، أنّ الأصيل أولى من الدّخيل، وذلك لعدّة أسباب أوّلها أنّ الألفاظ الأصيلة وإن كانت مستحدثة عادة ما تكون أكثر اتساقاً مع نظام اللّغة الصّوتى والصّرفى.

لكن أهمّ سبب يدفع البعض إلى تفضيل الأصيل على الدّخيل فى اللغة، هو الرغبة فى الحفاظ على وحدتها لأغراض عدّة، فالألفاظ الأصيلة خصوصاً فى المجالات العلمية تقلّل صعوبة المفاهيم التى تعبّر عنها وتزيل الهالة التى حولها عند العوامّ؛ فتقلّ بذلك الفجوة فى الفهم بينهم وبين المتخصّصين. واستخدام الألفاظ الأصيلة يساهم أيضاً فى الحفاظ على وحدة اللّغة عبر التاريخ؛ لكى لا يكون من العسير على القارئ أن يفهم نصوصاً قديمة كتبت قبل مئات السّنين. وعلى سبيل المثال نجد أنه عوضاً عن كلمة "المستشفى" كان القدماء يستخدمون كلمة "بيمارستان"، وهى كلمة ذات أصل فارسى لا يمكن لقارئ العربية اليوم أن يعرف معناها دون شرح.

وأيّاً كان الأمر فإنّ حتمية تغيّر اللغة عبر القرون لا تعنى أنه ليس من الممكن لأهل

اللغة محاولة توجيه ركونه - قدر الإمكان- نحو الأصيل عوضاً عن الدّخيل.

أسئلة البحث

نحن في هذا المقال المقتضب في صدد الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما الدليل على معرفة أبي العلاء بمعايير التمييز بين الأصيل والدخيل؟ وما هي مناهجه لإثبات كلمة بأنها ذات أصل عربي أو نفيها؟

٢. ما هي معايير المعرّى في إرجاع بعض المواد الدخيلة إلى لغتها الأصلية؟ وكيف يتعامل مع مسألة الدالّ والمدلول؟

أهيمة البحث

تبدو أهميّة هذا البحث في علاقته الوطيدة بعملية التعريب الحديثة التي اصبحت لذاتها، ظاهرة لغوية بارزة تشغل بال المعنيّين بسلامة اللّغة العربية، والمهتمّين بسبل الحفاظ عليها، إذ سنخصّص عملنا هذا لبحث معايير الأصيل والدخيل في اللغة العربية لدى أبي العلاء المعرّى لأنّه ذا معرفة أصيلة بأصول المفردات المعربّة والدخيلة، ويمتلك زمام اللّغة ويعمق معرفته باللغة التي يتناولها بالدّرس والتحليل؛ ثمّ ندرس كيفيّة معاملته مع قضية الدالّ والمدلول.

خلفية البحث

التعريب ليس بدعًا في العربيّة، فالقدماء عالجوا هذا الموضوع ووضعوا له القواعد، كما أنّهم اهتمّوا بالمعرّب في القرآن الكريم وغيره من كلام العرب، فهناك العديد من المؤلّفات التي تُعنى بالمعرّب والدّخيل في العربية، منها: كتاب «**المعرّب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**» للجواليقي، وهو في هذا الكتاب قام بِـ: عزو كلّ كلمة إلى لغتها الأصلية، إذ وقع خطأ في كلام اللغويين في هذا الصّدد بالنّسبة إلى بعض الكلمات، مثل كلمة الأستار، والإسفنط، والبند، والروشم، والفندق، فقد ذكر اللغويون أنها من الفارسية، وهذا ليس بصحيح. ذكر أصل الكلمات الدخيلة مكتوباً بحروفه الأصلية وكتاب «**الألفاظ الفارسيّة المعرّبة**» للسيد أدّى شير و«**تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة**

العربية مع ذكر أصلها بحروفه» لطوبيا العنيسى، و«دلالة الألفاظ» للدكتور إبراهيم أنيس، و«قضيّة التعريب ومتطلّبات العصر» للدكتور يحيى محمود على الجندى، و«المعرّب والدخيل فى اللغة العربية» لعبدالرحيم عبد السبحان. كما ألّف فانيامبادى عبد الرحيم «القول الأصيل فيما فى العربية من الدّخيل» وهو يشتمل على تحقيق نحو ٥٠٠ كلمة ممّا فات الجواليقى ذكره فى كتابه «المعرّب» وكتاب «سواء السبيل فيما فى العربية من الدخيل» يشتمل على تحقيق ٤٠٠ كلمة ممّا فاته فى كتابه السابق «القول الأصيل» الذى وعد فيه أن يواصل البحث للكلمات التى فاتته والمقالة التى نشرها الدكتور على جاسم سلمان تحت عنوان «اختلاط اللغة العربية وتداخلها مع اللغات الأخرى» وكثير من المقالات التى لم يفسح المجال لذكرها. أمّا موضوع دراستنا فلم يحظ بدراسة شاملة جامعة حتى الآن.

موضوع الأصيل والدّخيل من الموضوعات التى أثارت انتباه كثير من اللّغويين والنّحاة فى الأدب العربىّ وتناوله علماء اللّغة وفحولها منذ القرن الثانى الهجرى، على سبيل المثال، "الخليل بن أحمد الفراهيدى" قد تناول العُجمة صوتياً فى مقدّمة كتاب العين. (الفراهيدى، ١٩٨٠م، ج٢: ٣٠٣) وتناولها سيبويه من زاوية صوتية صرفة فى بابين، سمّى أولهما بِـ«هذا باب ما أعرب من الأعجمية» ووسّم ثانيهما بـ«هذا باب اطّراد الإبدال فى الفارسية» (سيبويه، ١٩٨٩م، ج٢: ٣٠٥)، بسط القول فيهما حول منهج العرب فى تعريب الألفاظ الدّخيلة من حيث الصّوت والبناء قاصداً إدراج هذه المفردات الدّخيلة فى نظامهم الصّوتى والصّرفى.

وقد عالج ابن جنّى هذه الظاهرة فى باب سمّاه "باب فى أنّ ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب" (ابن جنّى، ١٩٧٥م، ج١: ٣٥٧) وتكلّم أصحاب المعاجم عن هذه القضية المثيرة للجدل، أى عن مسألة اقتباس اللّفظ الأعجمى وعن الأصيل والدّخيل وتناولوها من زوايا مختلفة ومقاربات متنوّعة خلال آثارهم ولم يتمّ الإستقلال بالتأليف فى هذه الظّاهرة إلا فى الأزمنة المتأخّرة.[١] غير أنّ الاهتمام بهذه القضيّة لم يستند إلى

١. على سبيل المثال ألّف أبو منصور الجواليقى كتاب "المعرب من الكلام الأعجمى" وألّف جلال الدين السيوطى كتابه "المهذب فى ما وقع فى القرآن من المعرّب" وألّف شهاب الدين الخفاجى "شفاء الغليل فى كلام العرب من الدّخيل".

خلفيّات وأســس نظرية وتنظيرات ولم يتجاوز الانشغال بالظّاهرة فى الجانب التطبيقى، وأدّى ذلك إلى غلبة الإضطراب والتّشــويه والفوضــى الإصطلاحى الّتى رافقت تجلّى هذا المبحث فى المؤلّفات المعجمية القديمة ونتج عن ذلك أن أطلقت على اللّفظ "الدخيل" مسمّيات شتّى منها: الأعجمى والمعرّب والدّخيل. ولكن أىّ من هذه الدّراسات لم تعالج قضية التّعريب لدى المعرّى على انفراد ولم تفصل القول فيه.

الأصيل والدخيل والتعريب لغةً ومصطلحاً

إنّ العرب كانوا فى اقتراضهم للألفاظ الأجنبية يعمدون كثيراً إلى تلك التى تعبر عن أمور غير مألوفة فى شبه الجزيرة من أزهار وطيور وخمور وأدوات منزلية وغير ذلك من كلمــات تتطلبها مظاهر الحضارة والمدنيّة لدى الأمم العريقة التى تتآخم الحدود العربية كالفرس واليونان، أى أن استعارتهم فى مثل هذه الحالات كانت تصدر عن ضرورة وعن حاجة ملحة، على أنهم قلّما اقتبسوا الألفاظ الأجنبية التى لها نظائر فى لغتهم فى المعنى والدلالة إعجاباً بأصحاب هذه الألفاظ والشعور بأنهم أرقى ثقافة وحضارة أو للدعاية والنفكّه. (أنظر: أنيس، ١٩٦٦م: ١٠٩)

بنــاءً علــى ما تقدّم، فالذى أخذه العــرب وأضافوه إلى لغتهم مــن اللّغات العالمية، والــذى عرَّبوه، والذى درجــوه ضمن لغتهم كما هو دون تعديلٍ فيــه، يتطلّب منّا بدايةً تحديد معنى كلّ من الأصيل والمعرَّب والدّخيل.

فالأصيل: من الأصل أو الأســاس، هو الكلمة العربيّــة النقيّة، التى لا لبس فيها ولا شــک بعربيتها الصّافية، هى كلمة معروفة ومتناقلة ومســتعملة فى نتاجنا العربى ومتّفق على أنها مستعملة وشائعة منذ الجاهلية وحتى اليوم.

والمعرَّب: يعنى به «نقل اللفظة الأجنبية بحالها إلى اللغة العربية» (الجواليقى، ١٩٨٤م: ١٣)، مــع نوع من التعديل أو التغيير فى صورتها بحيث يتناســب مــع القواعد الصوتية والصرفية للغة العربية.

إذن "الدخيــل" هو اللفظ الــذى دخل العربية إما بلفظه ودلالتــه تماماً، أو بتحريف طفيف فى النطق، نحو كلمة "جمرک". وقد قيل بأنّ الدخيل هو الهجين والغريب، والذى لا

يمتّ بصلة فى أىّ من جوانبه إلى اللّغة العربية، لأنه دخل كما هو فى زيّه وإطاره الأجنبى، كمـا أنه اعتُمد كما هو دون تغيير وتبديل وإضافة وحذف من قبل مجامع اللغة العربية، وموافقـة اللّغويين العرب. (أنظر: ابن منظـور، ١٩٩٤م، ج١: ٢٤١؛ والخطيب، ١٩٦٧م: ٢٠– ٢٤) والعلماء القدامى أحياناً لا يفرّقون بين المعرّب والدخيل كما نشاهد لدى أبى منصور (الأزهرى، ١٩٦٧م، ج٦: ٢٥٧) وجلّ ما يفرّقون بينهم أنهم يحسبون الدخيل أعمّ من المعرّب (الجواليقى، ١٩٨٤م: ١٧)، وقد نشـاهد الأمر ذاته عند ابن منظور فى لسان العرب، فلا يعدو الدخيل اللّغوى عنده إلا أن يكون إشـارة مُجتزأة إلى جوهر المصطلح بمفهومه الأعمّ الأشمل، وهذا يدلّ على فهمٍ متطوّر جلىّ لظاهرة الدّخيل فى اللغة العربية، يقول: وكلمة "دخيل" أُدخلت فى كلام العرب وليسـت منه، استعملها ابن دريد كثيرًا فى الجمهرة. (ابن منظور، ١٩٩٤م، ج١١: ١٦–١٧)

فالدّخيل والكلام الأعجمى هنا وُضِعَا فى مقابل العربى الصّحيح، وتلك صورة تزيد مفهوم الدّخيل وضوحًا وتعزّز استقراره مصطلحًا. وهكذا تعمّم هذا المصطلح "الدخيل" بعد ذلک فى تعابير حديثة من مثل "المصطلحات الدخيلة، والعلوم الدخيلة" وما شـابه ذلک مما استُعير وأُخذ من اللّغات الأخرى.

١. لو اسـتعرضنا ما ذكره المؤلفون وجمعه اللغويون من الألفاظ الدخيلة سواء قبل الإسلام أم بعده لحصلنا على النتائج التالية:
٢. إن عـدد الألفاظ الأجنبية الدخيلة قليل جداً قياسـاً إلى المفـردات العربية أو قياساً إلى الألفاظ العربية التى دخلت اللغات الأخرى كالفارسية.
٣. إن هذه الألفاظ التى دخلت العربية تتعلق بالحسـيات والمصطلحات الأدارية لا بالمعنويات وقليل منها من مصطلحات الفلسفة وما إليها.

إن مـا دخـل العربية من ألفاظ غريبة لم يبق فى أكثر الأحيان على حاله بل صيغ فى قالـب عربى، فغيرت حروفه إذا كان فيه من الحروف ما ليس فى العربية وتبدّل شـكل تركيبه و بنائه حتى يوافق الأبنية العربية أو يكون قريباً منها. (الكبير، ١٤٢٣ق: ١٣٦)

والدّرس المعجمى الحديث يميّز بين المعّرب والدّخيل ويذهب أصحابه إلى أن المعرّب هو الأعجمى الذى نقل إلى العربية ودخل فى نظامها الصّوتى والصّرفى، بينما الدّخيل هو

الذى نقل إلى العربية ولكنه حافظ على عُجمته ولم يخضع للنظام الصّرفى، أى أنّ الأبنية والأوزان العربيــة لم تتّسـع لبُنيته، فهناک تبدو المفارقة بينهم وبين القدامى اســتخدموا هذه المفاهيم والمدلولات كمرادفات أحياناً، فكان المعرّب والدخيل سمّيت مولّداً و على سبيل العموم كان الدّخيل عندهم نقيضاً للأصيل.

مدلول الأصيل والدخيل لدى المعرّى

إنّ أبا العلاء المعرّى مجاراة للقدامى العرب وكما أشرنا، إذ لا يفرّقون بين الأعجمى المعرّب وبين الدخيل، يستبدل مصطلح الدخيل بالأعجمى وقليلاً ما، يعتقد بنبوء الكلمة الدخيلة على اللغة العربية؛ فيرى بأنّ الكلمة الدخيلة حين ورودها فى أتّون اللغة العربية، تدخل فى النظام الصوتى والصرفى لها، فتتمّ إزالة العجمة عنها، نتيجة لصدورها عن هذه الرؤية لايذكر فى آثاره مصطلح "الدّخيل"، مجاراةً للمصطلح الشائع آنذاک، إذا فهم من هذا المصطلح معنىً نتوء وعدم انسجام الكلمة المعرّبة مع النظام القواعدى للغة العربية، فهو أساســاً ينطلق من المقابلة بين الأعجمى والعــربى ولتحقيق غرضه يعتمد على أكثر الألســنة تأثيراً فى اللّغة العربيّة، فيكون التّعريب عنده منهجاً والمعرّب نتيجة والأعجمى عنده مرادف للفظة "الفارسىّ"، على سبيل المثال يذكر أنّ: «الأكاسرة: جمع كسرى وهو ملک العجم وهو تعريب خســـرو فى الفارسية» (المعرّى، ١٩٦٥م، ج١: ١٠٤) وتعريب المـــادّة يعنى دخولهـــا فى نظام اللغة العربية صوتياً وصرفياً ومـــا عُرّب يُنعت بصفته قبل تعريبه؛ فهو أعجمى أو فارسى وللمصطلحين نفس الدّلالة. فـ«الكديون: أعجمى معرّب جـــرى مجرى العربى» (المعــرّى، ١٩٤٤م: ٢٥٣) و«الزّردق: فارســـى معرّب» (المعرى، ١٩٦٥م، ج٣: ٣٠٥) الذى هو معرّب "زرده" فى الفارســـية. و«الملاب: ضرب من الطّيب فارسىّ معرّب.» (م.ن: ٤١١)

وإذا حافظت المادّة على عُجمتها أو فارســيّتها ولم يخضع لنظام العربية، يكتفى فيها بأحد الوصفين: أعجمى أو فارســـى، فـ «جهنّم: اسم أعجمىّ» (المعرّى، ١٩٤٤م: ٢١) و «آرى: بالفارسيّة نعم» (المعرّى، ١٩٣٨م: ٤٢١) وقد يكتفى بالإشارة إلى تعريب المادّة دون ذكر ما كانت عليه قبل ذلک فـ"السّجلّ: معرّب. (المعرّى، ١٩٥٧م، ج٢: ١٢٩)

نستنتج من خلال الملاحظات التی أوردها أبوالعلاء فی نصّه المعجمی أنّه کان ذا معرفة أصيلة بهذه اللّغة فهو يذکر أصل المعرّب فی لغته ويدلّ علی اتقانه اللّغة الفارسية وغيرها من اللّغات. علی سبيل المثال يذکر أنّ أصل "کسری" "خسرو" بالفارسيّة وقد يقترح للکلمة العربيّة ما يقابلها بالفارسيّة، «والممطر: الخيط الذی يقدّر عليه البناء وهو الإمام واسمه بالفارسية الترّ» (المعرّی، ۱۹۳۸م: ۲۹۵) ولا يمکن لمن يقوم بهذه المهمّة أن يکون جاهلاً باللّغة التی يقترح منها ما يقابل الموادّ العربيّة. ويشدّ أزر هذا المعتقد الجازم بما يوليه من عناية لما يطرأ علی أصوات اللّفظة فی لغتها الأمّ من تغيير عند تعريبها، فـ «الدّشت: الصّحراء وهی فارسیّ معرّب أبدل منه السّين شيئاً علامة للتّعريب» (المعرّی، ۱۹۶۵م، ج۴: ۳۹۷) وقد يؤرّخ المعرّی للتداخل اللّغوی أو الفارسیّ ودخوله فی الإستعمال لأوّل مرّة. من ذلک أنّ «النيروز: فارسیّ معرّب ولم يستعمل إلا فی دولة بنی العبّاس، فعند ذلک ذکره الشّعراء.» (المعرّی، ۱۹۳۶م: ۹۸)

مواصفات عُجمة الکلمة وأصالتها عند المعرّی

يحدّد المعرّی معيار عُجمة الکلمة أو انتماءها إلی لغة الفُرس بعدم خضوعها للنّظام الصّرفی الذی يعدّ من القواعد الأساسية فی قبولها أو رفضها ويتأکّد ذلک بعدم وجود بناء صرفیّ يوافقها أی تکون علی باب الصُّدفة فَـ«دانيث: کلمة أعجمية ولم يوافقها من العربيّة بناء يجعل اشتقاقها منه لو کانت من العرب، لأنّ حقيقة وزنها "فاعيل" واشتقاقه من الدّنث، لأنّ الألف والياء زائدتان وليس فی الدّنث شیء معروف.» (المعرّی، ۱۹۵۷، ج۲: ۱۶۵) وقد يدخل الأعجمیّ فی النّظام ومن علامات ذلک صرفه، أی قبوله حرکات الإعراب حسب موقعه فی الجملة وورده علی وزن قائم فی النظام. غير أنّ تعريبه قد يتمّ عن طريق الموافقة فـ«سنير، حقّه أن لا ينصرف لأنه أعجمیّ، إلا أنّه يوافق اشتقاق السّنر وقيل إنّه سوء الخُلق وليس بمعروف وزعموا أنه من اشتقاق السّنّور وهو الهرّ. والسّنّور: السّلاح أعجمیّ أيضاً وقد وافق هذا فی الاشتقاق.» (المعرّی، ۱۹۵۷م، ج۲: ۱۳۴)

ولم يغفل أبوالعلاء أن يعلّق فی شرحه علی غير الفارسی أصلاً من الموادّ اللّغوية

المقترضة الدّخيلة، فـ«الإسفنط ضرب من الشّراب يقال أسفنط وإسفنط وهو رومىّ معرّب وربما قالوه بالدّال، قال الأعشى:

وكأنّ الإسفند الذّكى من المسـ ك ممزوجة بماء زلال

(م.ن: ٢٣)

و«البرسام بالسّريانية ورم الصّدر، لأن البرّ: الصدر و السام: الورم وهو داء يكثر فيه الهذيان.» (المعرّى، ١٩٦٥م، ج٢: ٢٣٣) وفى تعليقه على بيت لأبى تمّام ذكر أنّ «بعض الناس ينشد "من عهد إسكندرا"، فيثبت فى آخره ألفاً وذلك من كلام النبط، لأنّهم يزيدون الألف إذا نقلوا الاسم من كلام غيرهم، فيقولون خمراً يريدوا الخمر.» (ديوان أبى تمام، ١٩٨٤م، ج١: ٤٨)

ويبدو أنّ حظّ المعرىّ من الإطّلاع على اللّغات الأجنبية التى أقرضت اللّغة العربية لم يتجاوز كما ذكرنا سابقاً، أبسط المظاهر ولعلّه كان فى معرفته بالفارسيّة أحسن حالاً منه فى معرفته ببعض اللّغات السامية، فقد التبس عليه مثلاً أمر بعض الموادّ، فتردد فى انتمائها، كما يلاحظ فى بعض شروحه «برقع: اسم من أسماء سماء الدّنيا وهو اسم سريانىّ أو عبرانىّ ويقال: إنّ اسمه برقيعا.» (المعرّى، ١٩٣٨م: ١٧٨)

والملاحظ أنّ سمة التردّد هذه لم تكن مختصّة بأبى العلاء المعرىّ، بل مثّلت ظاهرة شملت العديد من المعجميين وقد يشترك الاثنان فى التردّد فى معرفة أصل اللّفظ فيستعملان فعلاً قلبياً هو "حسب" نفياً وإثباتاً، فـ"الطّهيوج" طائر عند ابن دُريد وكذلك عند الأزهرى ولكن الأوّل علّق على ذلك بقوله: "ولا أحسبه عربياً" وقال الثانى" أحسبه عربياً". لقد اتّفق الاثنان على عُجمة هذا اللّفظ رغم اختلاف أسلوب المعالجة ولكن تعريفها بقى أقرب إلى الشكّ منه إلى اليقين ويؤكّد ذلك سكوتهما عن تسمية اللّغة المقترضة. وهذا يفسّر رأينا بجهل صاحب الجمهرة وصاحب تهذيب اللغة التى ينتمى إليها لفظ "الطهيوج".

وفى نفس السّياق قال الليث فى تعريب "مدّج" أحسبه معرّباً ويتجلّى التردّد كذلك فى استعمال بعض المعجميين أكثر أفعال القلوب دلالةً على الشّك و هو فعل ظنّ، فقد قال الجوهرى فى تعريف الإنجبات «أظنّه معرّباً.» (الجوهرى، ١٩٩٠م: ٢٣٥)

ويبـــدو أنّ هذا الموقف ناتج، إضافةً إلى قلّة المعرفة باللّغات الأجنبية المقترضة، عن الصّعوبـــة في تبيين الأصل وهي قضيّة لا تخلو بدورها من إشـــكال، إذا علمنا أنّ بعض الألفاظ في العربية تعود إلى أصول سريانية موغّلة في القِدم أو إلى "عربيّة مماتة" حسب تعبير أبي العلاء.

إنّ جهل الأصل العربيّ لبعض المداخل وعدم التأكّد من اللّغة المقترضة مسألة كانت لهـــا بصماتها و علاماتها في المعالجة المعجميـــة العلائية وقد تجلّى ذلک في تعريف بعض الموادّ، فقد ربط أبوالعلاء بين مظهرين أوّلهما تقريريّ بالسّلب ويتعلّق بنفي الأصل العربي وثانيهما تبريريّ بالإثبات ويتصل بإقرار الإستعمال من لدن القُدامى، ممّا يدعم شرعية اللّفـــظ في الجريان على الألســـنة. فـ«الدّروب ليس أصلها عربيـــاً ويقال إنّ أصله غير عربيّ، إلا أنّهم قد اســـتعملوه قديماً ولما جـــاء في القرآن الكريم عرفته العرب وردّدته في أشعارها.» (ديوان أبي تمام، ۱۹۸٤م، ج۲: ۱۷۰)

وإذا لم يتوفّـــر لأبي العـــلاء أن يرجع بعض المواد الدّخيلة إلـــى لغاتها الأصلية، فقد اعتمد المعطيات الصّرفية واتّخذ من الوزن وحروف الزيادة، مقياســـاً به يحكم للمادّة أو عليها بالإنتماء إلى اللّســـان العربي أو لغيره من الألســـن الأجنبية، فـ" الأندلس"، بناء مســـتنكر إن فُتحت الدّال وإن ضُمّت وإن حُملت على قياس التّصريف وأجريت مجرى غيرها من العربيّ، فوزنها فعلل وهذا بناء مُســـتنكر، ليس في كلامهم مثل ســـفرجَل ولا "ســـفرجُل"، فـــإن ادّعى مدّعٍ أنهـــا "فنعلل" فقد خرج عن حكـــم التّصريف، لأنّ الهمزة إذا كان بعدهـــا ثلاثة أحرف من الأصول، لم تكن إلا زائدة وعند ســـيبويه أنها إن كان بعدهـــا أربعة أحرف، فهي من الأصل، كهمزة اصطبـــل ولو كانت عربية، لجاز أن يدّعى لهـــا أن وزنها أنفعل، أنها من الدّلس والتدليس وأنّ الهمزة والنون زائدتان كما زيدتا في «أنقحل" وهو الشيخ الكبير، ذكره سيبويه فزعم أنّ الهمزة والنون زائدتان وأنّه لا يعرف مثله في الكلام.» (ديوان أبي تمام، ۱۹۸٤م، ج۱: ۱۷)

وفي تعليقه على بيت البحتري ذكر أبوالعلاء أنّ: «الاشتيام كلمة لم يذكرها المتقدّمون مـــن أهل اللّغة، فإذا ســـئل من ركب البحـــر عنها، قال البحريّون الذين يســـلكون بحر الحجاز يسمّون رئيس المركب "الاشـــتيام"، فإن كانت هذه الكلمة عربية فهي الافتعال

من شام البرق، لأنّ رئيس المركب يكون عالماً بشؤون البروق والرّياح ويعرف من ذلك ما لا يعرفه سـواه، فكأنه مسمّى بالمصدر من اشـتمام؛ كما قيل "زور" وهو مصدر زار ودنف وهو مصدر دنف. وفي البحر سمكة تعرف "بالاشتيام" وهي عظيمة ويجوز أن تكون سمّيت برئيس المركب كأنها رئيسة السّمك وإذا أخذ بهذا القول فهمزة الإشتيام همزة وصل... وإن كان الاشـتيام كلمة أعجمية فألفه ألف قطع، كألف إبريسـم وإبراهيم ونحو ذلك.» (م.ن: ج ١: ١٧)

إنّ اعتمـاد المعطيـات الصّرفية في تبيين أصل المادّة المعجمية وهوية اللّسـان الذي تنتمي إليه، ظهرت آثاره في مؤلّفات أبي العلاء وخاصّة في "رسالة الملائكة" التي تمثّل في اعتقادنا معالجة صرفية معمّقة لجملة من الموارد اللّغوية التي تجاذبها "الأصيل والدّخيل" وبقيت معلّقة في التّفكير اللّغوى العربي القديم بين الافتراض والتيقّن فاتّفق بشأنها بعض اللّغويين واختلف بخصوصها البعض الآخر.

لقد بحث أبوالعلاء في هذه الرّسالة المتميزة تصوّراً ومضموناً ومنهجاً في أصل "ملك" وفي مـا هو عربيّ من أسماء الملائكة مثل منكر ونكير وسـائق وشـهيد وما هو أعجميّ منها مثل: إسـرافيل وجبرائيل وميكائيل وفي ما هو أعجمـيّ ولكنّه يوافق وزناً عربياً مثل: "موسى" وطرح للنّقاش موادّ معجمية عديدة مثل جهنّم وسقر والكمثّرة وسفرجل والآية والغاية والشّـاء والإنجيل والشّيطان و المهيمن وغيرها من الموادّ التي اعتمد في تحليلها منهجاً صرفياً مثل خلاصة لما توصّل إليه البحث في هذا المجال.

الألفاظ الدخيلة في فكرة المعرّى

إنّ اعتمـاد المعطيـات الصّرفية في تبيين أصل المادّة المعجمية وهوية اللّسـان الذي تنتمي إليه، ظهرت آثاره في مؤلّفات أبي العلاء وخاصّة في "رسالة الملائكة" التي تمثّل في اعتقادنا معالجة صرفية معمّقة لجملة من الموارد اللّغوية التي تجاذبها "الأصيل والدّخيل" وبقيت معلّقة في التّفكير اللّغوى العربي القديم بين الإفتراض والتيقّن فاتّفق بشأنها بعض اللّغويين واختلف فيها البعض الآخر.

لقد بحث أبوالعلاء في هذه الرّسالة المتميزة تصوّراً ومضموناً ومنهجاً في أصل "ملك"

وفى ما هو عربىّ من أسماء الملائكة مثل منكر ونكير وسائق وشهيد وما هو أعجمىّ منها مثل: إسـرافيل وجبرائيل وميكائيل وفى ما هو أعجمـىّ ولكنه يوافق وزناً عربياً مثل: موسى وطرح للنّقاش مواد معجمية عديدة مثل جهنّم وسقر والكمّثرى وسفرجل والآية والغاية والشّـاء والإنجيل والشّيطان و المهيمن وغيرها من الموادّ التى اعتمد فى تحليلها منهجاً صرفياً مثل خلاصة لما توصّل إليه البحث فى هذا المجال.

إنّ الألفـاظ الدّخيلـة جاءت فى آثـار أبى العلاء متنوّعة، منها مـا عرّب فى العصر الجاهلـى ومنها ما تمّ تعريبه بعد مجىء الإسـلام ومنها مـا لا يكون له فى العربية مقابل كبعـض ألفاظ الحضارة والسّياسـة ومنها ما هو من قبيـل المصطلحات الخاصّة ببعض الفنون والعلوم ومنها ما يتعلّق ببعض الدّيانات التى سـبقت الإسـلام أو ببعض الأعلام الجغرافيـة. وفى مجال المعرّب دائماً عالج أبوالعلاء أسماء الأنبياء مثل: إبراهيم وموسـى وهارون ولوط وألفاظاً دينية مثل: البطريق والدّوقس والمجوس، كما عالج أسماء تتّصل بـأوانى الجنّة وأحجارها وريحانها مثل الجوهر والأباريق والزمرّد والمسـک والقرنفل والعنـبر أو تعـبرّ عن المعاملات فى الحيـاة اليومية مثل الدّينـار والدّرهم والدّيوان أو تعكس الحياة الجديدة التى توغّل فيها العرب فى بغداد وغيرها من الحواضر الإسلامية ممّـا يتداول فى مجالس اللّهو والغناء مثـل بربط وفيهج وغيرها كثير وهذا دليلٌ على أنّ أبا العلاء لم يكن انتقائياً، بل كان يعيش اللّغة بكلّ مستوياتها وهو أمر يفسّر فى اعتقادنا مُرونة موقفه من فصاحة اللّفظ، فهو بصفته معجميّاً يرى أنّ اللغة أوسـع من أن يشملها قانون الفصاحة المحدود مكاناً وزماناً.

وإذا كان أبوالعـلاء قد اسـتعمل فى آثاره عدداً كبيراً مـن الكلمات الدّخيلة – فقد أحصت فاطمة الجامعى الحبابى فى كتابها "لغة أبى العلاء المعرّى فى رسالة الغفران" أكثر من مائة وخمسـين كلمة دخيلة– ولكنّ أبا العلاء لم يشـرح منها إلّا خمساً وثلاثين كلمة ولعلّ هذا يعود إلى كثرة تداولها بين الناس ممّا أزال كلّ عائق يحول دون فهمها، فلم يجد داعياً لشـرحها أو التّعليق عليها، أى تجنّب شرح هذه المجموعة وتناول مجموعة أخرى من الكلمات الدّخيلة، فطرحها كقضية لغوية وناقشها واستعرض آراء اللّغويين بشأنها.

ولئن تنوّعت أصول الدّخيل فى آثار أبى العلاء، فإنّ الأصل الفارسىّ كان هو الغالب

ويفسّـر ذلک بما كان للعرب من علاقة بالعنصر الفارسىّ فى الجاهلية وبالجوّ الحضارىّ والسّياسى الذى عاشـته الدولة العباسية، إذ أخذ العرب من الفرس عاداتهم فى الأكل والشّرب والحكم وانعكس ذلک كلّه على اللّغة العربية.

مسألة الدالّ والمدلول عند المعرّى

لم تخلُ نصوص أبى العلاء ببُعديه الإبداعى والوصفى من إشارات وملاحظات تعكس فى مجملها موقفه من الدّلالة بصورة عامّة ومن علاقة الدالّ بالمدلول على وجه الخصوص؛ فهو يتعامل مع المسـألة على أسـاس منطقى يعيد كلّ دالّ إلى معناه اللغوىّ الذى يفيده فى أصـل وضعه. ولا تُطرح القضيّة عنده فى مسـتوى الألفـاظ العامّة، فإفادة المعنى فى هذا المجال من بديهيات القول وثنائية اللّفظ والمعنى قائمة ما دام الأوّل ترجمان الثانى والمعبّر عنه كالواصف له والناقل لمفهومه من واقع الأشياء إلى المتصوّرات الذّهنية عبر الرّسـالة اللّغوية وإنما يطرح الحديث فى العلاقة بين الدالّ والمدلول عندما يتعلّق الأمر خاصّة بأسماء الأعلام من الأشـخاص والمُدن والمواضع وغيرها. فالاسم عنده لا يخلو من معنىً، مهما كانت علميّة.

ذلـک أنّ العَلَم علامة والعلامة محيلـة بالضّرورة إلى مفهوم هـو علّة كيانها ومبرّر وجودها، والعَلَم عند المعرّى ذو صلة بالأصل المعجمى العامّ وهو فرع فيه لما فى الأصل مـن مدلول ولا ينبغى بـأىّ حال من الأحوال أن تقطع صلتـه بحقله الدّلالى مهما كان المسمّى الذى يعينه.

إنّ اللّغـة عنـد المعرّى هى الحيـاة وهى نظام يعكس حركـة الطبيعة ولا قيمة لأىّ عنصـر فيها ما لم يعبّر عن مقصد يحيل إلـى المعنى، لذا فإنّ انتفاء العلاقة بين الكلمات والأشـياء أى بـين الدالّ و المدلول ضربٌ من العبثيـة باعتبار ذلک خروجاً عن منطق النّظـام ومقتضياته ومن هنا عدّ المعرّى عدم وجود هذه العلاقـة ضرباً من الاعتباطية. فهو يتأمّل فى بيئته اللّغوية ولا يجد مبرّراً لما وُسم به من كُنية، فلا صلة بين دلالة الكُنية وبين واقعه باعتباره كائناً اجتماعياً، باعتبارها دالاً هنا توهّم بعلاقة أسـريّة ليست موجودة فى الواقع. وتؤدّى به ملاحظة عدم التّناسب بين الدالّ والمدلول فى هذه الحالة إلى بيان

ما يشوب نظام العلامات اللّغوية من خلل وما دام لكلّ شيء فى الحياة مغزىً، فلابدّ أن يكون لـكلّ كلمة فى الملفوظ معنىً. قال المعرّى فى بعض تأمّلاته: «كُنيت وأنا وليد بأبى العـلاء، فكأنّ "علاء" مات وبقيت العلامات. لا أختار لرجل صدق ما ولد له أن يدعى أبا فلان.» (المعرّى، ١٩٣٨م: ٢٠٩) وفى نفس السّياق يقول فى اللّزوميات:

من عثرة القوم إن كنوا وليدهم   أبفـلان ولم ينسـل ولا بلغـا
كالسّيف سمّى قطاعاً وما ضربت   به الأكـف ولا فى هامة ولغا

(المعرّى، ١٤٢١ﻫ، ج٢: ١٤٥)

وقال:

وأحمـد سمّانى كبـيرى وقلّما   فعلتُ سوى ما استحق به الذّما

(م.ن: ج٢: ٤١٦)

وقال:

دعيـتُ أبا العـلاء ذاك مينٌ   ولكـن الصّحيـح أبوالنزول

(م.ن: ج٢: ٣٤٨)

ويقف أبوالعلاء موقف المتعجّب من الخلل فى نظام الدّلالة فى بعض الأعلام المشـتقّة فيقول: «إنّ الأسماء زُول، سمّيت المرأة خديجة وخلقها تميم وفاطمة ولم تحدث قط فطاماً.» (المعـرّى، ١٩٣٨م: ٤٤٢) فهو يعبّر عن اسـتغرابه من انتفاء العلاقـة أحياناً بين الدالّ والمدلـول. ولعلّ هذا الموقف الرّافض لما قد يشـوب العلامة اللّغوية من خلل هو الذى دعـا أبوالعلاء إلى محاولة البحث عن معنى لعدد كبـير من الكلمات والأعلام، فحاول الرّبـط بين الدالّ ومعناه اللّغـوى الأول ولم يقف عند هذا الحدّ فى بحثه، بل تجاوز ذلك إلـى تجزئة الدالّ الصّوتى رصداً لعناصر المدلول واسـتقرائها فى مقاطع، من ذلك قوله: «وأمّا التّفاح "فتف وآح" و"التفّ" وسخ الأذن و"الآح": زعم بعض أهل اللّغة أنّه بياض البيض وهو طعام ردىء وإن شئت كان الآح حكاية وجع.» (المعرّى، ١٩٨٤م: ٦٧٥)

وكذلك قوله: «وأمّا السّفرجل فقد حملته العامّة على قولهم: سفرجلٌ وأنا أتأوّله على معنى آخر وهو أن يقال: سفّ رجلٌ والسفّ: الحيّة.» (م.ن: ٦٧٨)

إنّ ما نلاحظه هنا هو أنّ أبا العلاء يبدو صاحب نظرية تأصيلية ترجع كلّ عَلَم إلى

أصل لغوى عربى غير أنّ عمله لم يخلُ أحياناً من تعسّف إذ زيادة على إهمال عنصر العُجمة فى بعض الأعلام منهجاً، طوّع فيه الدالّ ليفيد المعنى وضدّه فالعلَم كالدالّ يؤوّل من منطلق التّفاؤل، فيكون له معنى وقد يؤول من منطلق التشاؤم فيكون له معنىً آخر ولكنّ المرجع فى المدلولين يبقى دائماً المعنى الأوّل الذى أفاده الأصل اللّغوى وهنا يتدخّل العامل النفسى فى صنع الدّلالة.

إنّ هذه الاعتباطية أو الخلل فى نظام الدلالة يقابله أبوالعلاء بعبثية فى المعالجة، إذ قد ينطلق فى تناول الظّاهرة من مُعطيات ماورائية وهو أمر لا يستقيم والمنطلق العقلى الذى يسم منهجه عادةً.

يربط أبوالعلاء قضية الدّلالة بموقف المتطيّرين، فيسوق أمثلة يعتمد فيها المتطيّر– فى موقفه التأويلى– على العلاقة بين الدالّ والمدلول وتصير الدّلالة ذات بُعد نفسى واجتماعى. جاء فى "رسالة الغفران" بعد الحديث عن ابن الرّومى وتطيّره أنه: «حكى عن امرأة من العرب أنها قالت: سمّانى أبى "غاضبة" وإنما تلك نار ذات غضَى، فالحمد لربّى على ما قضَى. وتزوّجت من "بنى جمرة" رجلاً أحرق وما أمرق، أى لم يكثر مرقه وكان اسمه "ثوربا" وإنّما ذلك تراب، فشمتت به الأتراب وكان أبوه يدعى "جندلة" فعضضت عنده بالجندل وما شممت رائحة مندل وكان اسم أمّه "سوّارة" فلم تزل تساورنى فى الخصام ولا تنفعنى بعصام.» (المعرّى، ٢٠٠٣م: ٤٧٩)

وإذ حملت هذه المرأة الأعلام فى أسرة الزّوج على الطّيرة وكذلك اسمها نجد غيرها من النساء قد تأوّلت على الفأل اسمها وكذلك الأعلام فى أسرة الزّوج فقالت: «لكن سمّانى أبى "صافية" فصفوت من كلّ قذىً وجنبت مواقع الأذى وزوّجنى فى بنى سعد بنت بكر، فبكر على السّعد وأنجز لى الوعد. واسم زوجى "محاسن" جزى الصالحة فقد حاسن وما لاسن واسم أبيه "وقاف" رعاه الله فقد وقف علىَّ خيره وأكثر لدىَّ مَيرَهُ واسم أمّه "راضية" رضيت أخلاقى ولم تجنح إلى طلاقى.» (م.ن: ٤٧٩)

والظّاهر أنّ موضوع التطيّر أغرى أبا العلاء ببُعده اللّغوى فتوسّع فى مجاله الدّلالى وبين مقاربة العرب بشأنه ولكن رفعاً لكلّ لبس ذكر موقفه منه وأكّد أنه ضرب من الظنّ والتوهّم إذ قال: «وقد ذكرت رأى العرب فى الطّيرة والفأل وأنّهم تارةً يحملونها على ما

يوجبه الإشـــتقاق وتارةً على ما يوجبه اللّفظ المتقارب وإنما هو ظنّ وتوهّم.» (المعرّى، ١٩٨٤م: ٦٩٤)

ووفق هذا المنطلق وقع تخريجُ المدلول فى مدُن الشـــام وقراها وحصونها ومواضعها على عهد أبى العلاء.

النتائج

١. إنّ أبـــا العلاء المعرّى كان دقيقاً فى اســـتنباطه ولم يقـــع فى فخّ الخلط بين مدلولى الأصيـــل والدخيل ولم يذكر فى آثـــاره مصطلح "الدّخيل"، لأنه انطلـــق من المقابلة بين الأعجمـــى والعربى أى إنّه اعتمد أكثر الألســـنة تأثيراً فى اللّغـــة العربية، فكان التّعريب عنده منهجاً والمعرّب نتيجة والأعجمى عنده مرادف لفظة الفارسىّ.

٢. نســـتنتج من خلال الملاحظات التى أوردها أبوالعلاء فى نصّه المعجمى أنّه كان ذا معرفة أصيلة بهذه اللّغة فهو يذكر أصل المعرّب فى لغته ويدلّ على اتقانه اللّغة الفارسية وغيرهـــا من اللّغات. ولا يمكن لمـــن يقوم بهذه المهمّة أن يكون جاهلاً باللّغة التى يقترح منها ما يقابل الموادّ العربيّة. ويشـــدّ أزر هذا المعتقد الجازم بما يوليه من عناية لما يطرأ على أصوات اللّفظة فى لغتها الأمّ من تغيير عند تعريبها.

٣. إنّ جهـــل الأصل العربىّ لبعض المداخل وعدم التأكّد من اللّغة المقترضة مســـألة كانت لهـــا بصماتها وعلاماتها فى المعالجة المعجمية العلائيـــة وقد تجلّى ذلك فى تعريف بعض الموادّ، فقد ربط أبوالعلاء بين مظهرين أوّلهما تقريرىّ بالسّلب ويتعلّق بنفى الأصل العربى وثانيهما تبريرىّ بالإثبات ويتصل بإقرار الاســـتعمال من لدن القُدامى ممّا يدعم شرعية اللّفظ فى الجريان على الألسنة.

٤. وإذا لم يتوفّـــر لأبى العلاء أن يرجع بعض المواد الدّخيلة إلى لغاتها الأصلية، فقد اعتمـــد المعطيات الصّرفية واتّخذ من الوزن وحروف الزيادة مقياســـاً به يحكم للمادّة أو عليها بالانتماء إلى اللّسان العربى أو لغيره من الألسن الأجنبية.

٥. هـــو يتعامل مع مســـألة الدالّ والمدلول على أســـاس منطقى يعيـــد كلّ دالّ إلى معنـــاه اللغوىّ الذى أفاده فى أصل وضعه. ولا تطرح القضية عنده فى مســـتوى الألفاظ

العامّــة، فإفادة المعنى فى هذا المجال من بديهيات القول وثنائية اللّفظ والمعنى قائمة ما دام الأوّل ترجمــان الثــانى والمعبّر عنه كالواصف له والناقل لمفهومه من واقع الأشــياء إلى المتصوّرات الذّهنية عبر الرّســالة اللّغوية وإنما يطرح الحديث فى العلاقة بين الدالّ والمدلــول عندما يتعلّق الأمر خاصّــة بأسماء الأعلام من الأشــخاص ومُدن ومواضع وغيرها.

المصادر والمراجع

ابن جنى، أبوالفتح عثمان. (١٩٧٥م). الخصائص. تحقيق محمد على النجار. بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٩٤م). لسان العرب. اعداد وتصنيف يوسف خياط. بيروت: دار لسان العرب.

أبوتمــام، حبيب بــن أوس. (١٩٨٤م). ديوان أبي تمام. شــرح الخطيب التبريزى. بــيروت: دار الكتب العلمية.

أنيس، إبراهيم. (١٩٦٦م). من أسرار اللغة. القاهرة: الأنجلو المصرية.

الجانعى الحبابى، فاطمة. (١٩٩٨م). لغة أبى العلاء فى رسالة الغفران. القاهرة: دار المعارف.

الجواليقى، أبومنصور. (١٩٨٤م). المعرب من الكلام الأعجمى على حروف المعجم. دمشق: دار القلم.

الجوهرى، إسماعيل بن حماد. (١٩٩٠م). الصحاح. بيروت: دار العلم للملايين.

الخطيب، عدنان. (١٩٦٧م). المعجم العربى بين الماضى والحاضر. القاهرة: مطبعة النهضة الجديدة.

ســيبويه، عمرو بن عثمان. (١٩٨٩م). الكتاب. تحقيق محمد عبدالســلام هارون. بيروت: دار الكتاب العربى.

شــكيب أنصارى، محمود. (١٣٨٦ش). فنّ الترجمة بين اللغتين العربية والفارســية. اهواز: انتشــارات دانشگاه شهيد چمران.

الفراهيــدى، خليل بن أحمــد. (١٩٨٠م). كتاب العين. تحقيق مهدى المخزومى و إبراهيم الســامرائى. بغداد: وزارة الثقافة والاعلام العراقية.

المعرّى، أبوالعلاء. (١٩٣٨م). الفصول و الغايات. تحقيق محمد حسن زناتى. القاهرة: دارالمعارف.

ـــــــ (٢٠٠٣م). رسالة الغفران. تحقيق: محمد الإسكندرانى. إنعام فوال. بيروت: دار الكتاب.

ـــــــ (١٤٢١ق). اللّزوميات. حققه و علق حواشــيه و قدم له عمر الطباع. بيروت: شــركة دار الأرقم بن أبى الأرقم.

ـــــــ (١٩٣٦م). عبث الوليد. دمشق: المجمع العلمى العربى.

ـــــــــــ (١٩٤٤م). رسالة الملائكة. تحقيق محمد سليم الجندى. دمشق: مطبعة الترقى.

ـــــــــــ (١٩٥٧م). شـــرح ديوان ابن أبى حصينة. تحقيق محمد أســعد طلس. دمشق: المجمع العلمى العربى.

ـــــــــــ (١٩٦٥م) معجز أحمد. تحقيق عبدالمجيد دياب. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــــــ (١٩٨٤م). رســالة الصاهل والشــاجع. تحقيق عائشــة عبدالرحمن(بنت الشاطئ). القاهرة: دارالمعارف.

نورالدين، حســن جعفــر. (٢٠٠٦م). الدّخيل فى اللغة العربية. مجلة رســالة النجــف. العدد ٦. صص ١١٨-١٣٧.